This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

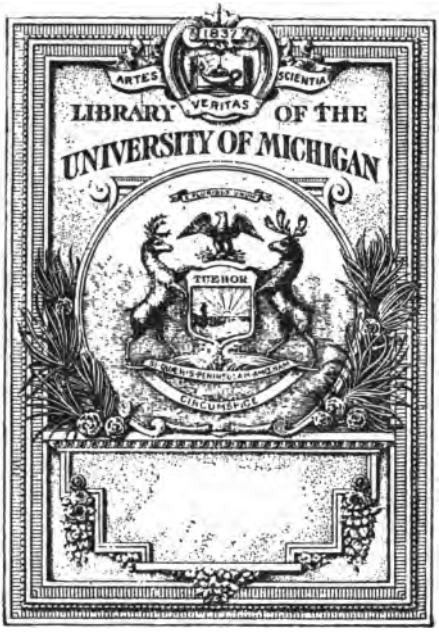
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

805
M31
S93

B 1,178,372



Digitized by Google

805
M31
S93

Digitized by Google

Digitized by Google

Marburger
Studien zur englischen Philologie.
Heft 2.

Beiträge zur Technik der Erzählung
in
den Romanen Walter Scotts.

Von

Kurt Gaebel,
Dr. phil.

Marburg.
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung.
1901.

Digitized by Google

Digitized by Google

Dem Andenken meines Vaters.

401231

Digitized by Google

Digitized by Google

Dem Andenken meines Vaters.

401231

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit kann auf den Titel einer streng philologischen insofern keinen Anspruch machen, als sie nicht historisch, sondern deskriptiv gehalten ist. Indem sie aber gewisse Eigentümlichkeiten in der Darstellungsweise des behandelten Autors, aktenmässig belegt, zur Darstellung zu bringen versucht, soll sie doch eine Vorarbeit liefern für eine geschichtliche Untersuchung über den Einfluss Scotts auf die verwandten englischen und europäischen Romanschreiber.

Mit der blossen Darlegung eines Sachverhalts kann sich aber eine litterarische Untersuchung nicht begnügen; es muss wenigstens der Versuch gemacht werden, die Einzelerscheinungen auf ein Prinzip zurückzuführen. Dies Prinzip aber kann kein anderes sein, als die jeder empirischen Festsetzung vorausgehende Forderung der Einheit des Kunstwerks in der Idee. So soll denn hier die Frage aufgeworfen werden, wie der Dichter die Idee, die er darzustellen sich gedrungen fühlt, in dem ihm zustehenden Medium zum Ausdruck und zur sinnlichen Darstellung gebracht hat. Diese Idee ist aber beim Epiker die Entrollung eines umfassenden Weltbildes, das in einem reichen Spiel von Wirkung und Gegenwirkung die mannigfachen Beziehungen der irdischen Dinge wiedergiebt; sein Medium die darstellende Erzählung.

Ein solches Thema erschöpfend zu behandeln, konnte nicht der Zweck der vorliegenden Arbeit sein. So habe ich auf die Untersuchung der historischen Elemente im einzelnen, sei es ihrer urkundlichen Richtigkeit, sei es ihrer Verwertung und Verwebung in der Handlung nach, von vorn herein verzichtet; die Frage nach ihrer Gesamtbedeutung für Scotts Romane liess sich natürlich nicht umgehen.

Digitized by Google

Habe ich also eine eigentliche systematische Anordnung der zur Erwähnung kommenden Punkte nicht in Angriff genommen, so hoffe ich doch, dass die vier Kapitel, in die ich den Stoff gruppiert habe, eine gewisse Einheitlichkeit nicht vermissen lassen.

In dem ersten habe ich versucht, die Frage zu beantworten, welche Seiten der historischen und gegenwärtigen Welt Scott poetisch interessieren, da aus dieser Richtung des Interesses naturgemäss wichtige Folgerungen für seine Art, die Dinge darzustellen, erwachsen.

Im zweiten habe ich aufgezeigt, bei welchen Anlässen und in welchen Formen das Ich des Dichters, die objektive Darstellungsform durchbrechend, an den Leser herantritt.

Im dritten habe ich die Stellung des Helden innerhalb der Handlung untersucht; ist doch dies Verhältnis im Roman vielleicht noch mehr als im Drama der Angelpunkt des Technischen.

Im vierten habe ich die dramatische und malerische Tendenz Scott's behandelt und geprüft, in wiefern der Dichter zur Erzielung seiner Wirkungen die Grenzen der rein epischen Erzählung überschreitet und sich der Ausdrucksformen anderer Kunstgattung bedient.

Als theoretische Grundlage für meine Ausführungen haben mir vor allem Spielhagens Beiträge zur Theorie und Technik des Romans (Leipzig, 1883) gedient. Es mag auf den ersten Blick bedenklich erscheinen, auf ein journalistisch gehaltenes Werk, das nur eine Sammlung von Gelegenheitskritiken darstellt, eine litterarische Untersuchung begründen zu wollen. Doch ist dabei im Auge zu behalten, dass Spielhagens Theorien durchaus auf unsere klassische Ästhetik zurückgehen und sich an vielen Orten inhaltlich, ja fast wörtlich mit Vischers Ästhetik (von mir citiert nach der Ausgabe Stuttgart, 1857) decken; sodann, dass seine Ausführungen in der That gewisse Eigentümlichkeiten Scotts in der glücklichsten Weise begründen und erklären.

Scott selbst habe ich nach der Tauchnitzausgabe citiert. In erster Linie sind folgende 12 Werke berücksichtigt worden: Waverley, Old Mortality, Monastery, Abbot; Ivanhoe, Kenilworth,

Digitized by Google

Woodstock; Quentin Durward. Anne of Geierstein; Guy Mannering, Antiquary, Rob Roy. Von Werken über Scott habe ich neben Lockharts Biographie (London, 1838), die freilich über sein künstlerisches Schaffen nur biographischen Aufschluss giebt, besonders die beiden englischen Monographien von Hutton und Yonge benutzt, die zur Beurteilung seiner Darstellungsweise manchen wertvollen Fingerzeig geben. (R. H. Hutton, Scott, London, 1888; Charles Duke Yonge, Sir Walter Scott, London, ohne Jahr); auch Massons English novelists and their styles habe ich gelegentlich heranziehen können. Elzes Biographie (Dresden, 1864) geht auf die hier untersuchten Fragen nicht ein. In den deutschen anglistischen Zeitschriften ist der einzige in Betracht kommende Aufsatz die Quellenuntersuchung von Mann über Quentin Durward, Anglia XII, 41.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kapitel I.

Die Grundrichtung des Dichters.

Beschäftigt sich auch eine Untersuchung der Technik mit der Form der Darstellung, so muss sie doch gegründet werden auf eine eingehende Prüfung des Stoffes, der zu poetischer Verarbeitung gelangenden Elemente; denn schon die Betrachtung, was denn der Dichter von der Welt, sei es überhaupt wahrnimmt, sei es für schaffende Verwertung geeignet hält, und was er von vorn herein ausscheidet, legt bedeutsame Folgerungen für seine Art der Darstellung nahe. Beginnt doch der Prozess der künstlerischen Formgebung nicht erst, wenn der Inhalt des Werkes in Perioden oder Strophen zu Papier gebracht wird (obwohl der Vorgang nicht selten in dieser äusserlichen Weise aufgefasst wird), sondern schon in dem Augenblicke, wo ein solcher Inhalt im Gemüte des Dichters sich zu entwickeln und zu entfalten strebt; ja der Akt des Anschauens und Auffassens der Welt, der dem Dichter das Material seines Schaffens liefert, ist bereits ein Formen, d. h. ein gesetzmässiges Gestalten. So kann denn auch das Eigentümliche der Darstellungsweise Scotts nicht wohl verstanden werden, wenn nicht vorher seine Anschauungsweise auf ihre eigenartige Richtung hin geprüft worden ist.

Wenn man Scotts Stoffgebiete durch zwei Ausdrücke andeuten will, die freilich beide schon mehr als die blosse dichterische Materie bezeichnen, so könnte man kurz sagen: er ist ein Heimats- und ein historischer Dichter;[1]) und zwar ist seine Begabung einerseits durch diese Begriffe vollkommen umschrieben, anderseits innerhalb dieser Grenzen so intensiv wirksam, dass er geradezu als Prototyp für beide Richtungen aufgestellt werden könnte.

1) Vergl. Masson, British novelists and their styles, Kap. III.

Digitized by Google

Über seinen „Scotticism" braucht nicht viel gesagt zu werden; es genügt, auf gut Glück einen seiner Heimatsromane aufzuschlagen, um zu fühlen, mit welcher liebevollen Hingebung er sich in schottische Charaktere, Gebräuche, Landschaften und Altertümer versenkt, wie scharf er sie zu beobachten, wie anschaulich er sie darzustellen weiss. Seine tiefsten und ergreifendsten Gestalten, seine packendsten Landschaftsschilderungen sind dem Heimatsboden entwachsen; ihnen verdankt er seine ersten erstaunlichen Erfolge als Romanschreiber. „Scottish manners, Scottish dialect, and Scottish characters of note being those, with which the author was most intimately and familiarly acquainted, were the groundwork upon which he had hitherto relied for giving effect to his narrative"; und erst als er glaubt (Ivanhoe, Introd. Tauchnitz ed. p. 5) „to have worked out this mine" und das Publikum zu ermüden fürchtet, betritt er mit Ivanhoe englischen Boden.

Mit der Liebe zur Heimat paart sich die Neigung zur Geschichte. Sein Blick ist der Vergangenheit zugewendet; und auch in seinen modernen Romanen interessiert ihn das Leben am stärksten da, wo eine alte und achtunggebietende Vergangenheit sich in neuere Verhältnisse hinübergerettet hat. Er ist der Romancier des Feudalsystems.

Nicht blind gegen seine wirtschaftlichen, sittlichen und politischen Schwächen zieht ihn doch das Altehrwürdige, Romantische, Markige dieser alten Gliederung mächtig an; und welches Lebensgebiet, welches Zeitalter er auch in typischen Vertretern zur Darstellung bringen mag: der Boden, auf dem seine Personen sich bewegen, ist das Feudalsystem; es giebt ihnen den umschliessenden Rahmen, wie es ihre Denkungs- und Fühlungsart, ihre Neigungen und Abneigungen bestimmt; sie können aus ihm nicht heraus, wie der Dichter selbst in ihm befangen war, der während seiner kurzen politischen Laufbahn als Verfechter konservativ-aristokratischer Anschauungen auftrat. Es ist bezeichnend, dass Scott keinen Roman im Altertum spielen lässt, wie etwa Bulwer, mit dem man ihn in mancher Beziehung vergleichen könnte. Seine Welt, der er von Waverley bis Woodstock immer neue Seiten abgewinnt,

Digitized by Google

ist das schottisch-englische Mittelalter, wenigstens insofern unter diesem Ausdruck nicht ein plötzlich endender Zeitabschnitt, sondern ein lang nachwirkendes System verstanden werden kann, das die Stürme der Reformation, die Aufklärung der Renaissance überdauert und in Schottland bis tief ins 18. Jh, hineinreicht; „It was not above sixty or seventy years, since the whole north of Scotland was under a state of government nearly as simple and as patriarchal as those of our good allies the Mohawks and Iroquois" (Iv., Dedicatory Epistle, p. 18). Es muss auffallen, wie selbst in Scotts modernsten Romanen die Verhältnisse immer nur zurückdeuten auf eine Vergangenheit, aus der sie sich herausentwickelt haben, kaum je voraus auf eine Zukunft, in die sie sich hineinentwickeln sollen; und wie Grosshandel und Grossindustrie, die treibenden Faktoren des 19. Jh, deren Aufschwung sich doch im 18. mächtig ankündigt, in dem Weltbild, das er entwirft, keinen Platz finden.

Historisch-politische Elemente spielen nun bei Scott nicht nur in den Romanen eine Rolle, die man in engerem Sinne historisch zu nennen pflegt, wie Ivanhoe, Talisman, Quentin, Durward u. s. w.; auch in denen, die eigentlich nur Verwicklungen des privaten Lebens behandeln, wie Rob Roy, Redgauntlet pflegen politische Motive wirksam zu sein; nur wenige, wie Guy Mannering, The Antiquary, St. Ronan's Well schliessen sie ganz aus. Sonst wird fast überall die Handlung ins Rollen gebracht durch Gegensätze, Bestrebungen und Intriguen, die aus den politischen, dynastischen und religiösen Zwistigkeiten Englands und Schottlands entspringen. Das typische Beispiel für diese Klasse ist Waverley, an den sich in dieser Hinsicht Old Mortality, Peveril of the Peak, Rob Roy u. a. anschliessen.

Um diese Welt so greifbar anschaulich zu schildern, wie er es vermocht hat, bedurfte Scott nun einer tiefen und gründlichen Erfahrung; diese aber floss ihm aus zwei Quellen, der unmittelbaren Wahrnehmung und Anschauung und der antiquarischen Forschung.

Über erstere braucht kaum etwas gesagt zu werden, da sie die selbstverständliche Voraussetzung jeder dichterischen

Digitized by Google

Thätigkeit darstellt. Schottische und englische Landschaften und Verhältnisse waren dem Dichter persönlich vertraut, — letztere freilich nicht ganz so intim; zu nicht wenigen seiner Werke empfing er die erste Anregung durch mündliche Berichte; und wie kräftig auch seine konstruktive Phantasie kontinentale und orientalische Scenerien auszugestalten vermochte, so können sie sich doch an lebenswarmem Reiz mit den Schilderungen in Heart of Midlothian oder Rob Roy nicht entfernt messen.

Wo die unmittelbare Anschauung nicht mehr ausreicht, tritt die historische Forschung ein, nicht als entgegengesetztes Prinzip, sondern als Ergänzung; der Sinn und Blick des Dichters bleibt derselbe, ob er sich auf Gegenstände der jüngst vergangenen Welt, oder auf solche der schon historisch fixierten richtet. Denn für Scott ist die Vergangenheit nichts Vergangenes, wenigstens nichts Totes; wie noch „sixty years since" die Clans politisch hervorgetreten waren, so traf der aufmerksame Beobachter auf Schritt und Tritt Denkmäler an, sei es aus Stein, sei es aus Worten gefügt, aus denen entschwundene Zeiten redeten. Und Scott lauschte begierig dieser Sprache. Seine antiquarischen Neigungen sind bekannt.

Nicht nur die grossen geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Ausblicke fesselten ihn; sondern er versenkte sich mit wahrer Leidenschaft gerade in die tausend Einzeldinge, die uns auch das Alltagsleben verschwundener Zeiten nahe bringen. Sein ganzes Leben hindurch trug er mit nimmermüdem Sammeleifer Antiquitäten und Kuriositäten zusammen: alte Geräte, Bücher, Gesänge, Gebräuche, Anekdoten; so giebt uns Lockhart einen Auszug aus seinem Notizbuch von 1792, worin der junge Advokat die Erwerbung eines alten border war-horn, das nordische Original von „Veghams Kwitha", eine Notiz über Geldverlegenheiten Karls I. und ähnliche Dinge eingetragen hat; so behandelt er noch 1826 die „Provincial Antiquities of Scotland." Bezeichnend ist auch, in welchen Personen dieser objektive Geist sich vielleicht selbst geschildert hat. Das eine Mal in dem jugendlichen lesehungrigen Waverley (man sehe das Verzeichnis seiner Lektüre am Ende von Kap. IV), das zweite

Digitized by Google

Mal im Antiquar: denn „few shared the tastes or entered into the pursuits of Mr. Oldbuck with greater keenness than Scott himself."

Antiquar aus Liebhaberei, bleibt Scott doch immer Dichter aus Anlage. Sieht man von einigen pedantisch-gelehrsamen Stellen ab, so schaltet der Dichter frei und königlich über die Einzelbeobachtungen, die ihm in unerschöpflicher Fülle zu Gebote stehen.

Er wendet sich (Iv., Ded. Ep., p. 22) ausdrücklich gegen die Meinung, „that the very office of the antiquary, employed in grave, and as the vulgar will sometimes allege, in toilsome and minute research, must be considered as incapacitating him from composing a tale of this sort."

Zu fordern ist, dass der historische Dichter nichts einführt „inconsistent with the manners of the age; the character and the costume of the age must remain inviolate" (p. 27); Pedanterie aber wäre hier das grösste Übel: „I neither can nor do pretend to the observation of complete accuracy, even in the matters of outward costume, much less in the more important points of language and manners" (p. 22). So gilt denn von seiner Benutzung historischer und kulturhistorischer Quellen, was er (Mon., Introd., p. 3) über seine Verwertung der Scenerie von Melrose sagt: „It was not the purpose of the author to present a landscape copied from nature, but a piece of composition, in which a real scene, with which he is familiar, had afforded some leading outlines."

Doch ist durch alle diese Bestimmungen: die Bevorzugung schottischer und historischer Stoffe, die scharfe Beobachtung der gegenwärtigen, die antiquarische Rekonstruktion der vergangenen Welt, die Eigenart des Dichters erst nach aussen hin abgegrenzt. Es bedarf zu ihrer Kennzeichnung noch zweier Begriffe, die, untereinander nach verwandt, schon die zeitliche und räumliche Abgrenzung seines Stoffgebietes bedingten und nun, innerhalb dieses Umkreises, sowohl den Aufbau der Handlung im ganzen als die Art der Darstellung im Einzelnen beeinflussen: der Hang zum Romantischen und zum Malerischen. Romantisch aber ist hier in dem Sinne zu verstehen, dass es nicht

Digitized by Google

den Gegensatz zum Wirklichen, sondern den zum Alltäglichen, also den Hang zum Ungewöhnlichen, Ungebrochenen, Charakter- und Temperamentvollen, ja selbst zum Abenteuerlichen und Wunderbaren bezeichnen soll.

Romantisch ist zunächst sein ganzes Naturgefühl. Ihn lockt vor allem die von der Kultur noch nicht geschwächte, zum mindesten nicht überwundene Natur seiner Heimat, und wie er in Waverley — man kann fast sagen, als ihr Entdecker auftritt, so zieht sich ihr Lob und Preis durch die ganze Reihe seiner Heimatromane: Guy Mannering, The Antiquary, Monastery, Abbot, Rob Roy und andere hindurch; ihre einsamen Moore und Hochflächen, ihre wilden Schluchten (glens), ihre Seen (lochs) und Wasserfälle, ihre Hoch- und Buschwälder, ihre Grotten und Meeresküsten bilden den steten Hintergrund seiner Erzählungen, und die romantische Wirkung erreicht ihren Höhepunkt, wo eine menschliche Behausung, Hütte, Ruine oder Schloss, den Mittelpunkt des Bildes bezeichnet. So stark ist das Bedürfnis, seinen romantischen Handlungen durch romantische Landschaften einen stimmungsvollen Rahmen zu geben, dass er sich z. B. (Mon. II, p. 33) sogar durch den selbstgemachten Einwurf: „At the time we treat of, the picturesque, the beautiful, the sublime, and all their intermediate shades, were ideas absolutely unknown to the inhabitants and occasional visitors of Glendearg", nicht abhalten lässt, eine Schilderung des Thales zu entwerfen. (Vergl. Fair Maid of Perth, Simon am Tayfluss). Diese Naturromantik ist aber bei Scott eine durchaus gesunde in dem Sinne, dass sie kein sentimentales Zurücksehnen nach einem entschwundenen Naturzustande auslöst, sondern durchaus einer kräftigen, lebensfrischen Freude an der Gegenwart, an der gegenwärtig gedachten Vergangenheit entspringt.

Romantisch, wie seine Natur, sind Scotts Menschen und ihre Schicksale. Es tritt hier klar hervor, was ihn so stark an das Feudalsystem fesselte. Denn diese eigentümliche Gliederung der Gesellschaft schuf in der That Gegensätze, die an und für sich schon den Keim zu stark bewegten, an ungewöhnlichen Vorfällen reichen Handlungen bargen, und besonders da, wo sie sich

Digitized by Google

mit den schon erwähnten politischen und religiösen kreuzten, einen wahren Wirbel romantischer Vorgänge erzeugen konnten. So wird denn die Handlung der meisten Scottschen Romane ihren Hauptmotiven nach bestimmt durch die eben bezeichneten politischen und religiösen Bestrebungen[1]; die gegenseitige Lage der Individuen und Gruppen dagegen, die durch diese Motive in Bewegung gesetzt werden, erscheint bedingt durch die feudale Gliederung. Von den durch sie geschaffenen Klassen schildert Scott aber, seiner romantischen Tendenz getreu, gewöhnlich nur zwei, die oberste und die unterste. Vor allem stellt er die Herren dar, meist schroffe, energische, kräftig hervortretende Naturen, deren Rasse sich in Schottland noch bis ins 18. Jh., äusserlich zivilisiert, aber innerlich ungebrochen, forterhalten hat; denn die Clanhäuptlinge des Hochlandes (Fergus, Rob Roy), die Lairds des Unterlandes (Ellangowan, The Antiquary), beides oft kleine Monarchen in ihrer Sphäre, sind durchweg Männer, in deren Kreisen noch allerlei Abenteuerliches vorfallen kann. Mit noch grösserer, nicht nur künstlerischer, sondern auch menschlicher Wärme aber umfasst er die Ausgestossenen, Enterbten, Schiffbrüchigen, alle jene teils schauerlichen, teils grotesken, meistens tragikomischen Gestalten: Zigeuner, Bettler, Verbrecher, Narren, Lumpen, Bierfiedler, Schmuggler, die er stets mit besonderem Behagen geschildert und an der Ent-

1) Vergl. R. H. Huthons Scottbiographie, Cap. X p. 101:

The most striking feature of Scott's romances is that, for the most part, they are pivoted on public rather than mere private interests and passions. With but few exceptions — (The Antiquary, St. Ronan's Well and Guy Mannering are the most important) — Scott's novels give us an imaginative view, not of mere individuals, but of individuals as they are affected by the public strifes and social divisions of the age. — Lockhart V, IX (Kritik Seniors in The London Review über Peveril of the Peak). Our author's principal agents are the mighty of the earth ..... He paints the passions which arm sect against sect, party against party, and nation against nation. He relates, either episodically or as the main object of his inarrative, the success or failure of these attempts which permanently affect the happiness of states; conspiracies and rebellions, civil war and religious persecution, the overthrow of dynasties and changes of belief.... He has treated those lofty subjects with a minuteness of detail, and an unsparing mita tion of nature, in its foibles as well as its energies.

Digitized by Google

wicklung der Handlung hervorragend beteiligt hat, indem er ihnen in der Regel den Schlüssel der Intrigue oder des Geheimnisses in die Hand giebt. Neben diesen Gruppen tritt der ruhig ansässige Bürger- und Bauernstand, die Welt der Alltagsarbeit wenigstens insofern in den Hintergrund, dass Scott seine Repräsentanten nur ausnahmsweise (Heart of Midlothian) an der Entwicklung der Handlung beteiligt. Scott schildert gern und gut Personen, die diesen beiden Ständen angehören; doch spielen sie in der Regel nur eine episodische, sei es komische, sei es pathetische Rolle. Für die Handlung verwendet er beide Stände nur dann, wenn sie, durch politische und religiöse Motive aufgeregt, ihre Alltagsarbeit verlassen, und sich nun einer jener beiden Hauptgruppen anschliessen oder unterordnen. Hinter und über diesen Gruppen und Personen finden dann die eigentlichen historischen Gestalten, Könige und Fürsten, ihre Stelle. Der gewöhnliche Verlauf der Handlung ist nun der, dass der Held, meistens Sohn einer vornehmen Familie, in die politischen Verwicklungen seines Geschlechts, Clans oder Stammes hineingezogen wird, eine Zeitlang zwischen Pflicht und Meinung hin- und herschwankt, auch wohl in den Strudel allerhand selbstsüchtiger Intriguen hineingerissen wird, bei denen Leben und Ehre, Abstammung und Vermögen auf dem Spiel stehen, schliesslich aber doch aus dem Wirbel feindlicher Winde und Wogen sich aufs Trockene rettet und mit dem väterlichen Gut zugleich die Hand der Geliebten, der er in altritterlicher Treue anhängt, erhält. Sehr oft bedienen sich die hochgestellten Personen zur Ausführung ihrer Pläne der Dienste jener zweifelhafter Existenzen; und da an Prozessen, Einkerkerungen, Vermummungen, Fluchtversuchen, Totschlägen, Schlachten, Belagerungen und ähnlicher Maschinerie kein Mangel herrscht, so ist es kein Wunder, wenn Charaktere und Begebenheiten ein höchst romantisches Gepräge tragen. Diese Richtung, deutlich markiert schon in den ersten Werken, zu ihrer reinsten Vollkommenheit geführt in den mittleren, verfällt allmählich in den letzten, an deren Abfassung nicht künstlerische Bedürfnisse allein beteiligt sind, der Manier. Auch sind die Fälle nicht ganz selten, wo der Dichter zu Requisiten greift, deren Verwendung er in seinen besten Romanen ver-

Digitized by Google

meidet: geheime Gänge und Thüren in alten Schlössern, Geisterspuk (in Guy M., Ant., Mon., Woodstock); Verbrecher- und Schauerromantik (in Guy M.), geheime Pläne und Verschwörungen, die sich dem Helden und dem Leser erst allmählich enthüllen, was der Handlung auf Kosten des dichterischen Interesses Spannung verleiht (in The Antiquary, Rob Roy, Redgauntlet, Anne of Geierstein; in welchem Werke sinkender Kraft denn auch das Hauptstück aller unechten Romantik, die heilige Feme, ihr Wesen treibt).

Diese Welt nun, in der das Ungewöhnliche die Regel bildet und das Alltägliche entschwindet, ist für Scott hauptsächlich ein Gegenstand des malerischen Interesses. Man fasse nur einmal eine Stelle wie Iv. I p. 35 ins Auge, in der Gurt und Wamba, nach der durchaus in malerischem Geist gehaltenen Schilderung des altsächsischen Waldes, eingeführt werden als „human figures which completed the landscape;" man vergegenwärtige sich eine Landschaftsschilderung wie die in Kap. I von Castle Dangerous; man beachte, wie oft Scenen und Personen unter direkter Hinweisung auf ihre Bildwirkung vorgeführt werden: und man wird die malerische Tendenz in den Scottschen Romanen als eine ihrer Grundzüge anerkennen müssen (Vergl. Kap. IV).

Zur Veranschaulichung des ganzen eigentümlichen Weltbildes, wie es Scott entwirft, ist vielleicht nichts dienlicher als der Vergleich mit einem Dichter, der gleichfalls den historischen Roman angebaut hat: mit G. Freytag. Die Idee dieses Schriftstellers ist überall, die Entfaltung menschlichen Lebens in seiner täglichen Kulturarbeit, in seinen gesetzmässigen Ordnungen nach den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung zur Darstellung zu bringen; und wo immer sich Handlung oder Personen aus diesen bürgerlichen Kreisen lösen und romanhaft frei zu schalten beginnen, da lenken sie doch schliesslich in die alten, durch Sitte und die Bedürfnisse des Gemeinschaftslebens bestimmten Bahnen zurück; der Grundzug ist also ein realistischer — das Wort hier in dem Sinne: der bürgerlichen Wahrscheinlichkeit entsprechend, genommen. Umgekehrt bei Scott. Bei ihm liegt das Phantastische überall im Plan und Anlage; während es

Digitized by Google

aber bei deutschen Romantikern sehr oft zur vollkommenen Verschwommenheit ausartet, kann es bei Scott zur glücklichsten Wirkung gelangen, da zwei starke realistische Gegengewichte vorhanden sind: einmal der gesunde vaterländische und historisch-antiquarische Sinn, zum zweiten der Blick für die Bildwirkung, der immer wieder eine gegenständliche, anschauliche Darstellung der Dinge fordert. Hierin liegt nun, wie die Stärke, so auch die Begrenzung von Scotts dichterischer Veranlagung. Er bleibt an der Oberfläche der Erscheinungen haften, denn ihm fehlen die beiden Begabungen, die den Dichter in das Herz der Dinge hineinschauen lassen: die Reflexion, die den tieferen Zusammenhang ergrübelt, und die Lyrik, die ihn mit einem Zauberwort erschliesst. So steht seinem glänzenden Schilderungsvermögen gegenüber „his deficiency in the purely speculative faculty. He was not 'a thinker'. It seems as if he could but give a certain external account of the physiognomy, costume and gesture, but had no power to work from the inner mind outwards, so as to make the characters live. He cannnot get at the mode of thinking of such personnages. (Cromwell, Raleigh, Elizabeth, Louis XI.) His philosophy of the human mind and human history was not so deep and subtle as to make feelings, beliefs, and modes of thought, the objects of his anxious imagination". (Masson, „British novelists and their styles". Lecture III.)

Auf seinen Mangel an Lyrik dagegen bezieht sich die viel citierte Bemerkung Carlyles, in der er Scott und Shakespeare oder Goethe einander gegenüberstellt.[1]) In der That finden sich bei Scott die tiefsten Naturlaute des Gefühls nur sehr, sehr selten; wie im Heart of Midlothian oder in den Scenen im Fischerhause im Antiquar.

So liegt denn Scott's dichterische Begabung im Anschauen, Zeichnen und Colorieren. Aber freilich entwickelt sie sich in

1) „It is a difference literally immense; they are of a different species; the value of the one is not to be counted in the coin of the other. We might say in one short word, which covers a long matter, that Shakspeare fashions his characters from the heart outwards; Scott fashions them from the skin inwards, never getting near the hart of them"
(Carlyles Miscellaneous Essays, IV, 174. 175.)

Digitized by Google

dieser Richtung mit einer Kraft, Frische und Ursprünglichkeit, dass sie jene Mängel zu einem grossen Teile vergessen lässt, ja ersetzt.

Kapitel II.

Dichter und Werk.

Während die bisherigen Ausführungen nur eine grundlegende Orientierung über den schriftstellerischen Charakter der Scottschen Romane liefern sollten, gehören die nun folgenden Erörterungen schon in das Gebiet der eigentlichen technischen Fragen hinein.

Es wird bei der Betrachtung einer Dichtung immer die erste Aufgabe sein müssen, zu untersuchen, in wiefern es dem Poeten gelungen ist, alles, was er zu sagen hat, in dem Rahmen des Werkes und als eins seiner notwendigen Glieder darzustellen, sodass nun alles Empirische und Zufällige seiner menschlichen Existenz in die strenge Notwendigkeit des Produktes aufgenommen ist; denn erst wenn der Schöpfer hinter seinem Geschöpf verschwindet, oder richtiger: wenn er in ihm enthalten ist, kann das Werk auf die Würde Anspruch machen, durchaus durch die gegenseitige Beziehung der Glieder auf einander und aufs Ganze vollkommen bestimmt, mit anderen Worten: sich selbst Gesetz zu sein; jeder Versuch des Poeten dagegen, als Person, nicht durch die Dichtung, mit dem Leser in Verbindung zu treten, muss notwendig das Sichselbstgenugsein und damit die höchste Kunstgeltung des Werkes gefährden.

Betrachtet man Scotts Werke von diesem Gesichtspunkte aus, so ergeben sich in seiner Praxis merkwürdige Widersprüche. Einmal nämlich herrscht in seinen Werken eine hohe, strenge und ernste Objektivität: so hoch, dass vor dem Auge des Dichters Scott alle politischen und religiösen Vorurteile des Menschen zerrinnen und alle Parteikämpfe, die doch sein Hauptvorwurf sind, mit geradezu musterhafter Unparteilichkeit behandelt werden; so streng, dass, in den besseren Werken wenigstens, alles, was geschieht, nur durch das Auge des Helden angeschaut wird; so ernst, dass selbst der Humor

Digitized by Google

die subjektiven Elemente, die ihm so leicht anhaften, abstreift und rein aus einem komischen Motiv innerhalb des Romans, höchst selten aus einem subjektiven Gegensatz des Erzählers zum Erzählten entspringt (ironische Bemerkungen, in denen etwa die Selbsttäuschung des Helden belächelt wird, beweisen m. E. nichts dagegen, da in ihnen der Dichter eben nur die Überlegenheit der Gesammttendenz des entrollten Lebensbildes gegenüber einer momentanen Störung zur Geltung bringen will.)

Andrerseits aber tritt der Dichter nicht selten persönlich hervor; aus dem Epiker scheint ein Geschichtenerzähler zu werden, der sich gelegentlich selbst unterbricht und in behaglich-breiter, oft gutmütig-scherzhafter Weise an den Zuhörer wendet.

Die Fälle, in denen das Ich des Dichters so hervortritt, lassen sich nun auf einige Grundformen zurückführen, deren Vorführung den Inhalt dieses Kapitels bilden soll.

Seine überschüssige d. h. dichterisch nicht verwertete historische Gelehrsamkeit hat Scott meist in Vorreden und Anmerkungen abgelagert; doch bricht das antiquarische und Kuriositäteninteresse, besonders die Bücherliebhaberei oft unvermittelt und an Stellen durch, wo keine sachliche Notwendigkeit, sondern nur ein persönlicher Antrieb den Autor zu seiner Bethätigung veranlassen konnte. So kann er bei der Einführung von Robin Hood im Ivanhoe eine Hindeutung auf jene „black-letter garlands“ nicht unterlassen, once sold at the low and easy rate of one halfpenny,

'Now cheaply purchased by their weight in gold.'
(Iv. 504, 505).

Bei der Schilderung der Hundeplage in den schottischen Dörfern wird die Reisebeschreibung eines französischen Touristen herangezogen (Wav. 54); weiter unten, wo eine kleine Abschweifung ihn auf die Geschichte der Picara Justina Diez von dem spanischen Lizentiaten Francisco de Ubeda führt, vergisst er nicht, hinzuzusetzen: „which, by the way, is one of the most rare book in Spanish literature“ (Wav. 132); und bei einer Berufung auf Sully's Memoiren verfehlt er nicht, an ihre „rare and original edition“ zu erinnern. Einen Vorfall im Iv., der von dem Aberglauben der alten Sachsen Zeugnis ablegt, begleitet er mit der Bemerkung, dass bis auf ihre Anschauungen zurück

Digitized by Google

„can be traced most of those notions upon such subjects, still to be found among our popular antiquities". Bei der im Monastery erwähnten Brücke über den Tweed wird nicht vergessen, dass sie „has since disappeared, although its ruins may still be traced to the curious". (Mon., Kap. V, p. 82.) Er ist sich dieser Velleität so wohl bewusst, dass er sich gelegentlich selbst parodiert, indem er (Wav. XXIV, p. 163) dem Leser droht, ihn mit keinem der Jagdausdrücke zu verschonen, die er in dem alten Lindsay of Pinscottie aufgefunden, dann aber fortfährt: „Without farther tyranny over my readers, or display of the extent of my own reading, I shall content myself with borrowing a single incident of the memorable hunting at Lude".

Dieses Hereinziehen persönlicher Liebhabereien ist nun freilich etwas Äusserliches und relativ Unwesentliches. Die nun zu besprechende Eigentümlichkeit dagegen greift tief in die ganze Darstellungsweise ein. Ich meine die sonderbare Fiktion, durch die Scott die Rolle des Erfinders mit der des Finders, die des freischaffenden Künstlers mit der des Herausgebers (Compilators, Wav. p. 188) vertauscht. Er scheint seine Aufgabe lediglich darin zu suchen, eine bereits bis in die Einzelheiten historisch feststehende Geschichte dem Leser in geschickter Anordnung zu übermitteln, Unnötiges zu übergehen, im geeigneten Augenblicke den einen Faden der Handlung fallen zu lassen, um den andern aufzunehmen, den Eindruck der Hauptscenen durch geschickte Anbahnung und Gruppierung zu erhöhen, und vermeidet geflissentlich den Anschein, als ob das Werk ein Erzeugnis seiner schaffenden Phantasie wäre. [1]) Rein äusserlich wird dies Bestreben schon dadurch kundgethan, dass er in einer ganzen Reihe von Romanen, besonders in den historischen, eine fingierte Biographie als Quelle anführt, so im Ivanhoe das Wardour manuscript (Ded. Ep. 28 Kap. VIII, p. 116; IX, p. 131; XLIV, p. 543); in Mon. und Abbot die Benediktiner Handschrift (Mon. I, p. 48; Abbot XVI, p. 155).

1) Vgl. Vischer, Ästh. III, 2, § 879, p. 1306: „Die epische Objektivität fordert, dass auch der freischaltende Romandichter sich stelle, als thue er nichts dazu, als mache sich die Fabel von selbst oder zwinge ihn, weil sie einmal thatsächlich sei, so und nicht anders zu erzählen".

Digitized by Google

In Qu. Durward werden (Kap. XII) gewisse Memoiren erwähnt, die, an einer Stelle unvollständig, glücklicherweise durch andere Berichte ergänzt werden: „In this place, the Memoirs which we have chiefly followed in compiling this true history were unhappily defective; for founded chiefly on information supplied by Quentin, they do not convey the purport of the dialogue which, in his absence, took place between the King and his secret counsellor. Fortunately the Library of Hautlieu contains a manuscript copy of the Chronique Scandaleuse of Leon de Troyes, — to which are added several curious memoranda, which we incline to think must have been written down by Oliver himself after the death of his master. From this we have been able to extract a very full account of the obscure favourite's conversation with Louis upon the present occasion". Auch in Anne of G. beruft sich Scott auf „records, which contained the outlines of the history and might be referred to as a proof of its veracity" (p. 15). Seltener finden sich solche Berufungen in seinen neuzeitlichen Romanen, doch ist z. B. Waverley seiner Angabe nach gegründet auf „authentic records of the Waverley family (z. B. auf ein common-place book der Tante), which were exposed to the inspection of the unworthy editor of this memorable history" (W. p. 40).

So ist denn nach dieser Fiktion für Scott sein Werk nicht der Ausdruck seiner Persönlichkeit, nicht etwas Abgelöstes und Geschlossenes, das er jetzt ohne weitere Bevormundung dem Leser vorlegen kann, weil alles drin enthalten ist, was er mitzuteilen gedenkt: es ist vielmehr etwas Fremdes, in dem seine Persönlichkeit so wenig aufgeht, dass er vielmehr als Cicerone hervortritt, um dem Leser Auskünfte und Andeutungen zu geben. Der höheren Verdienste des Schöpfers entblösst, muss der Verfasser die untergeordneten des Ordners um so eifriger geltend machen. Daher die zahlreichen, manchmal nicht eben schmeichelhaften Apostrophen, die meist dazu dienen, den Leser auf wichtige, aber vielleicht in Vergessenheit geratene oder geratende Punkte aufmerksam zu machen; so Iv. Kap. XVI, p. 197: „The reader cannot have forgotten that the event of the tournament was decided by the exertions of a black knight";

Digitized by Google

Iv. XIV, 182: „It is necessary to keep these inconsistencies of John's character in view, that the reader might understand his conduct during the present evening". Wav. XXV, 173: „It would be impossible for the reader to comprehend (die Bedeutung gewisser Briefe) without a glance into the interior of the British Cabinet at the period in question«. Öfter noch wird die Erlaubnis des Lesers, minder wichtige Partien nur in kurzen Andeutungen darzustellen, eingeholt. So spricht Scott (Wav. LV, p. 356) von den „common arguments of Waverley's party, with which it is unnecessary to trouble the reader"; ähnlich Wav. XXIV, p. 170: „It is unnecessary to trace the progress of our hero's recovery". Als (Old Mort. Kap. XXVI, p. 273) die Aufständischen vor Glasgow erscheinen, bricht Scott kurz ab: „It is not our intention to detail at length the incidents which may be found in the history of that period. It is sufficient to say ....." Vergl. auch Iv. X, 141. XXVIII, 325. XL, 483.

Am häufigsten macht sich dies Hervortreten des Dichters als Ordner da bemerklich, wo er von einem Träger der Handlung zu einem andern überspringt. An solchen Übergängen bildet, statt der kunstvollen Verschleierungen, die andre Romandichter anzuwenden pflegen, eine offene, gelegentlich selbst schwerfällige, Markierung durch ein „we leave" „we return" die Regel. So Ivanhoe XXII, p. 252: „Leaving the Saxon chiefs .... we have to look upon the yet more severe imprisonment of Isaac of York"; Mon. XVII, p. 193: „The reader's attention must be recalled to Halbert Glendinning"; Abbot XXXIV, p. 375: „The tenor of our tales carries us back to the castle of Lochleven, where we take up the order of events on the same remarkable day where Dryfesdale had been dismissed from the castle" Ant. XV, 130: „Leaving Mr. Oldbuck and his friend ....., we beg leave to transport the reader to the back-parlour of the postmaster's house of Fairport". Guy Mann. XX, 156: „Having thus left the principal characters of our story in a situation, which, being sufficiently comfortable to themselves, is, of course, utterly uninteresting to the reader, we take up the history of a person ..." Anne of G. XXIX, p. 325: „Leaving the Earl of Oxford ...., we return to Arthur". Vergl. auch

Digitized by Google

Iv. II, p. 50: „we return ....."; X, 141: „we must change the scene"; XXVIII, 321: „Our history must needs retrograde"; XL, 478: „it becomes necessary to resume the train of his adventures"; Mon. XXVI, 276 und XXIX, 323: „our story leaves ... returns".

Nicht selten sind ferner Stellen, an denen eine Bemerkung des Verfassers auf Eigentümlichkeiten und Feinheiten des Dialogs oder der Redeweise ausdrücklich hinweist. So Iv. XVIII, p. 221: „By St. Edward, St. Dunstan, St. Withold, St. Edward the Confessor and every other Saxon saint in the Calendar (for Cedric never swore by any that was not of Saxon lineage)." Wav. XIII, p. 86 wird die Sprechweise des Barons von Bradwardine, über die sich der Leser doch schon aus eigener Erfahrung ein Urteil bilden konnte, bezeichnet als „a language whimsical from prejudice and pedantry, but often respectable for the good sense and honorable feelings which his narrative displayed, and almost always curious, if not valuable, for the information it contained". Mon. XX, 223: „It may not be unworthy of notice, that in the last speech only, had Sir Piercie used some of those flowers of rhetoric which characterised the usual style of his conversation. Apparently, a sense of wounded honour had proved to strong for the fantastic affection of his acquired habits." Ebenda XXII, p. 240: Des Ritters letzte Worte „partook of his affected and conceited, yet not ungenerous character". Guy M, LI, 409: „The reader may observe that on this occasion (recovering his pupil), Sampson was infinitely more profuse of words than he had hitherto exhibited himself. The reason was . . . ."

Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass eine derartige Kommentierung durchaus undichterisch ist. Lässt der Dichter seine Personen so sprechen, wie es ihnen nach ihrer Eigenart und der jeweiligen Stimmung zukommt, so braucht er bei einem aufmerksamen und verständigen Leser (und um einen solchen kann es sich doch wohl nur handeln) keines „das will ich damit sagen"; ist er dazu nicht im Stande, so lenkt er den Blick ja nur auf seine eigne Schwäche hin.

Digitized by Google

Stellen dieser Art sind nicht gerade häufig. Gewöhnlich bedient sich der Dichter zur Übermittlung der geistigen Bedeutung sinnlich wahrnehmbarer Erscheinungen feinerer und kunstgemässerer Mittel.

Wir berühren hiermit einen Punkt, der noch in Kap. III und IV von anderer Seite beleuchtet werden wird, nämlich die Einführung neuer Gegenstände überhaupt.

Es ist in solchen Fällen Scotts Praxis, von der er nie abgeht, und die deshalb ein wesentliches Charakteristikum seiner Darstellungsart bildet, den Gegenstand zunächst als einen sinnlich umgrenzten und gegliederten hinzustellen und dann erst aus seiner Erscheinung Schlüsse auf seine innere oder geistige Bedeutung zu ziehen; mit einem Wort: der Dichter interpretiert die Natur. Auch hier setzt er die seltsame Fiktion fort. Er tritt nie als der allwissende Darsteller auf, der die geheimsten Regungen seiner Gestalten kennt, weil er sie ja geschaffen hat. Er scheint ihnen vielmehr fremd gegenüber zu stehen und sich nur aus genau beobachteten Merkmalen Rechenschaft über ihr Wesen geben zu können. Er steht nicht über dem Beobachter, sei es dem Helden im Roman, sei es dem Leser ausserhalb des Romans, sondern neben ihm; er sieht vielleicht schärfer, erklärt scharfsinniger, aber er sieht und erklärt eben nur, statt zu wissen. Auch verfehlt er selten, die Gewissheit dieser Erklärung durch ein „augenscheinlich", „alles deutete darauf hin" u. s. w. einzuschränken. So fügt er einer Beschreibung von Rotherwood, der Behausung Cedrics, die Bemerkung hinzu „its size *argued* the inhabitant to be a person of wealth" (Iv. II, 54). Vergl. „seemed", „indicated", „shewed", „intimated", „it was plain" in der Beschreibung des Schlosses Avenel (Mon. XXIV, 253).

Am klarsten tritt dies Verfahren bei der Einführung neuer Personen hervor. Charakter, Stellung, Stimmung werden stets aus dem Äusseren erschlossen; nicht selten wird das Urteil nur mit Vorbehalt ausgesprochen, weil die Indizien nicht genügen. Beispiele: Wav. XXXV, 240: „The commander of the party was a thin, dark, rigid-looking man, about sixty years old. The spiritual pride was, in this man's face, elevated and yet darkened by genuine and undoubting fanatism .... With

Digitized by Google

these high traits of energy, there was something in the affected precision and solemnity of his deportment and discourse, that bordered upon the ludicrous ....." Guy M. IV, 50: Der neu Auftretende „was *apparently* a seafaring man ....." Ant. I, 3: He (die eben beschriebene Persönlichkeit) *might* be a clergyman, yet his *appearance* was more that of a man of the world than usually belongs to the kirk of Scotland". Iv. VII, p. 103: „An old man, whose threadbare tunic *bore witness* to his poverty, as his sword, and dagger, and golden chain *intimated* his pretensions to rank". Mon. IX, p. 110: „The meagre condition of the horse, and the wild and emaciated look of the rider, *shewed* their occupation could not be accounted an easy or a thriving one". Ibid. XXIV, p. 258: „A woman of exceeding beauty, rather gaily than richly attired, sat on a low seat close by the huge hall chimney. The gold chains round her neck and arms .... above all, the circumstance so delicately touched in the old ballad, ‚that the girdle was too short for the wearer's present state', *would have intimated* the Baron's Lady. But then the lowly seat — the expression of deep melancholy .... the subdued look , ... *these were not the attributes* of a wife, or they were those of a dejected and afflicted female, who had yielded her love on less than legitimate terms". Woodstock II, p. 46: „The count was elderly, yet *seemed* bent more by sorrow and infirmity, than by the weight of years ..... Although his dress was handsome, it was put on and worn with a carelessness which *shewed* that the mind of the wearer was ill at ease". Man vergleiche auch besonders den Anfang von Quentin Durward, die Einführung des Helden, des Königs und Tristans.

Überall also die Tendenz, von der meist malerisch wirksamen Erscheinung auszugehen und, vertiefend und ausdeutend, den Sinn derselben zu erschliessen. Dies meint vermutlich Carlyle mit seiner feinen und treffenden Bemerkung, Scott schildere seine Menschen nicht vom Herzen heraus, sondern von der Haut herein; nur können wir, da das so charakterisierte Verfahren ein durchaus episch-dichterisches ist, diese Bemerkung nur dann im Sinne ihres Urhebers als einen Vor-

Digitized by Google

wurf gelten lassen, wenn der Dichter wirklich auf diesem Wege „dem Herzen nicht nahe kommt".

Im allgemeinen ist es die Praxis Scotts, die Darstellung so zu leiten, dass die angedeuteten Folgerungen im Geist des jeweiligen Trägers der Handlung, also meistens des Helden, aufsteigen; so wird die eben angeführte Schilderung und Bestimmung des Antiquars eingeleitet durch die Bemerkung, dass der Held „amused himself by speculating (man beachte das Wort) upon the occupation and character of the personage who was now come to the coach-office".

Hier ergiebt sich nun eine beträchtliche Schwierigkeit aus dem Umstande, dass sich der Held nicht selten in einem Gemütszustande befindet, der ihm gar nicht erlaubt, den äusseren Dingen seine Aufmerksamkeit zuzuwenden; so dass der Dichter sich in das Dilemma versetzt sieht, entweder streng episch zu verfahren und überhaupt auf die Darstellung dieser Gegenstände zu verzichten, oder persönlich einzugreifen und so den Leser für die Blindheit des Helden zu entschädigen. Scott wählt fast stets diesen zweiten Ausweg. So Wav. XXXIX, p. 265: „With a mind more at ease, W. could not have failed to admire the mixture of romance and beauty which renders interesting the scene through which he was now passing. — But W. had other objects of meditation". Abbot XII, 106: „One more acquainted with human nature than the inexperienced page, might have found amusement in comparing the different kinds of fanaticism which these two females exhibited. But Roland Graeme, instead of tracing these peculiarities of character in the two old dames, only waited with great anxiety for the return of C." (Vergl. I, p. 13; III, p. 16). Eine Verletzung des Prinzips der Objektivität kann in diesem notgedrungenen Einspringen des Dichters für den zeitweilig unfähigen Helden wohl ebensowenig gefunden werden, wie in jener oben erwähnten ironisierenden Behandlung; in beiden Fällen macht das Ganze seine höheren Rechte den Teilen gegenüber geltend. So bringt denn auch der Dichter seine höhere Einsicht da zum Ausdruck, wo die momentane Befangenheit der Personen das Urteil des Lesers trüben könnte, so Wav. XXXIII, p. 233: „While Edward

Digitized by Google

was ruminating on these painful subjects of contemplation, and very naturally, *though not quite so justly*, bestowing upon the reigning dynasty that blame which was due to chance or, in part at least, to his own unreflecting conduct ....“ Abbot XXXVI, p. 404 (es handelt sich um den Treuschwur, den Maria von ihrem Vasallen empfängt): „But what are promises, what the hopes of mortals? In ten days, these gallant and devoted votaries were slain, were captives, or had fled“.

Noch ein merkwürdiger Gebrauch wäre zu erwähnen: nämlich der, Pausen der Handlung durch Erläuterungen und Beschreibungen auszufüllen oder, richtiger gesagt, diese so zu legen, dass sie in Pausen der Handlungen hineinfallen, so dass ein gewisser zeitlicher Parallelismus der Handlung und der Erzählung entsteht. So im Guy Mannering II, 29: „I will give the reader some insight into his (des Schlossherrn) state and conversation, before he has finished a long lecture to Mannering“. Ant. V, p. 40: „While Caxon is engaged in his journey and return, it may not be impertinent to inform the reader . . . .“ Anne of G. XXV: „While the herald was absent on his mission, we may remind the reader .....“ Oft nutzt der Dichter solche Pausen nicht selbst aus, sondern lässt dem im dritten Kap. zu erörternden Prinzip gemäss die beteiligten Personen ihre Beobachtungen anstellen; so Mon. XXIV, 259: „All this the strangers had time enough to remark“; Abbot XIV, p. 127: „The pause which the masqueraders made gave those within the church full time to observe all these absurdities“; gelegentlich freilich wird auch die Ungleichheit der Zeitdauer der Beobachtung und der Schilderung betont: „What we have taken some time to describe, occupied young Philipson only for one or two hurried minutes“. (Anne of G., III, p. 243).

Sehr selten sind bei Scott moralische und psychologische Reflexionen, am häufigsten finden sie sich noch im Waverley, der als Erziehungsroman am ersten Anlass dazu bot.

Digitized by Google

Kap. III.

Die Helden und ihre Stellung in der Handlung.

Über die Bedeutung des Helden für den Roman kann wohl nichts Treffenderes gesagt werden, als was Spielhagen in seinem schon erwähnten Werke, besonders in dem dritten der darin enthaltenen Aufsätze, ausgeführt hat.

Da es dem epischen Dichter „um die Menschheit, um den weitesten Überblick über die menschlichen Verhältnisse, um den tiefsten Einblick in die Gesetze, welche das Menschenleben regieren, welche das Menschenleben zu einem Kosmos machen", zu thun ist; da der legitime Weg zu dieser „epischen Totalität" der ist, „dass er in seiner Dichtung Gestalten über Gestalten vorführt, Ereignisse auf Ereignisse, Fakta auf Fakta häuft, Handlung in Handlung schlingt", so bedarf er, wenn anders seine Erzählung nichts ins Grenzen- und Formlose verlaufen soll, eines einigenden, vereinheitlichenden Mittelpunkts: des Helden. Die Bedeutung dieses Helden ist eine zwiefache. Er ist „gewissermassen das Auge, durch das der Autor die Welt sieht, und, wenn das zu viel gesagt ist, so ist der Held doch ganz sicher der Gesichtswinkel, unter welchem uns der Autor das Stück Menschentreiben, das er aus dem Ganzen ausscheidet, gerückt hat, unter dem er wünscht, dass wir es betrachten möchten."

Zweitens aber ist der Held „der Massstab, welchen der Zeichner auf seine Karte notirt, die Staffage, die der Maler in seiner Landschaft anbringt, damit man an ihr die Bäume im Vordergrund und an den Bäumen im Vordergrund die Hügel des Mittelgrundes und an diesen wieder die Berge messe, die den Horizont abschliessen". „Durch die ganze Odyssee wandelt der Sohn des Laertes, und Gefährten, Lotophagen und Kyklopen, ja die ewigen Götter selbst — man misst sie, man schätzt sie nach dieser unveränderlichen Gestalt". (p. 72. 73).

Aus dieser Stellung des Helden ergeben sich bedeutsame Folgerungen für seinen Charakter.

Digitized by Google

Das Interesse, das wir für den Helden des Romans empfinden, ist kein tragisch-pathetisches; das würde sich nicht vertragen mit dem Bemühen des Epikers, „unser Gemüt in den Zustand der lebendigsten und allgemeinsten Betrachtung zu versetzen“ (Humboldt). Er ist also der Träger der Handlung nicht in dem Sinne, dass er die bewegende Kraft darstellte, sondern nur in dem, dass er den idealen Mittelpunkt eines kleinen Weltbildes bedeutet, das in seiner Gesamtheit, nicht in einer einzelnen, besonders hervortretenden Gestalt das Interesse des Lesers gewinnen soll. So ruht denn seine Bedeutung mehr in der Eigenart seiner Stellung, als in der Wucht seiner Persönlichkeit, und es muss notgedrungen sein Charakter mit einer gewissen Zurückhaltung, die nicht ohne weiteres als künstlerische Schwäche gedeutet werden darf, gezeichnet werden. Er darf das Weltbild, das der Dichter entwirft, nicht decken noch trüben; und so kommt es, dass der Hauptcharakterzug des typischen Romanhelden, heisse er nun Gil Blas, Wilhelm Meister, Tom Jones, Waverley oder Anton Wohlfahrt, in einer reinen Empfänglichkeit für fremde Einflüsse besteht. Alle diese Helden sind Jünglinge, auf deren reiner und eindrucksfähiger Seele das Leben seine Erfahrungen niederschreibt, bildsam, aber unverbildet, bestimmbar, aber noch unbestimmt. Mehr Typen als Individuen, so zu sagen indifferent und farblos, befinden sie sich in einem ursprünglichen seelischen Gleichgewicht, dessen Störung durch äussere Einflüsse die Verwicklungen des Romans ausmacht.

Sind diese Störungen so arg, dass der Held das verlorene Gleichgewicht nicht wieder erringen kann, so erhalten wir einen der seltenen tragisch endenden Romane (erste Fassung des Grünen Heinrich). Meist aber gelingt es ihm, aus den tausendfachen Verschlingungen, sei es durch glücklichen Zufall, sei es durch eigene Kraft zu gesicherter Stellung sich heraufzuarbeiten; nun kann er selbstbewusst der Welt gegenüber treten; vorher bestimmbar, bestimmt er nun selbst; und sein Gleichgewicht, das vorher durch einen Fingerstoss des Schicksals gefährdet werden konnte, ruht jetzt auf dem breiten und festen Fundament der Erfahrung und Lebensbeherrschung.

Digitized by Google

Muss nun die Gestalt des Romanhelden, gerade weil er im Mittelpunkt des Bildes steht, an einer schwer zu überwindenden Blässe und Unbestimmtheit, ja Verschwommenheit leiden, so können zur Seite und im Hintergrund um so eher Gestalten auftreten, die, weil sie nicht zum Aufnehmen, sondern zum Austeilen von Eindrücken bestimmt sind, ein scharf und einseitig ausgeprägtes Naturell besitzen dürfen. So sind wohl in den meisten Romanen die eigentlichen Charakterköpfe Nebenfiguren.[1])

Besonders wichtig ist dies für den historischen Roman. Die grossen geschichtlichen Charaktere sind sämtlich als solche zu Romanhelden unbrauchbar. Sie wirken auf die Welt, statt ihre Wirkungen rein aufzunehmen, sind fertig und abgeschlossen, nicht bildsam und werdend, und vor allem nicht geschmeidig genug, sich durch eine Reihenfolge von Verschlingungen hindurchführen zu lassen. So ist es denn die wohl von allen bedeutenden historischen Romanschreibern geübte Praxis, gerade hier einen als Persönlichkeit weniger interessierenden Helden einzuführen, der in den Bannkreis der Grossen dieser Erde gerät, und dessen Erlebnisse ihre Wirkung auf Gemüt und Geschick der Zeitgenossen veranschaulichen.[2])

---

1) Man vergleiche, was Scott am 24. Juli 1814 in einem Briefe an Morrit über Waverley schreibt: „The hero is a sneaking piece of imbecility. I am a bad hand at depicting a hero properly so called, and have an unfortunate propensity for the dubious characters of borderers, Highland-robbers, and all others of a Robin-Hood description. I do not know why it should be, as I am myself, like Hamlet, indifferent honest; but I suppose the blood of the old cattle-drivers of Teviotdale continues to stir in my veins".

2) Vergl. zu dieser Ausführung Vischer, Ästh. III, 2, § 880, p. 1307 ff.; besonders herausgehoben seien folgende Stellen: „Der Held ist nicht handelnd, er macht auf dem Schauplatze der Erfahrung seinen Bildungsgang, worin die Liebe ein Hauptmotiv ist und Conflicte der Seele und des Geistes an die Stelle der That treten" (p. 1307). — Der Romanheld heisst wirklich nur in ironischem Sinne so, da er nicht eigentlich handelt, sondern wesentlich der mehr unselbständige, nur verarbeitende Mittelpunkt ist, in welchem die Bedingungen des Weltlebens, die leitenden Mächte der Kultursumme einer Zeit, die Maximen der Gesellschaft, die Wirkungen der Verhältnisse

Digitized by Google

Was hier im allgemeinen ausgeführt ist, lässt sich Wort für Wort auf Scotts Helden anwenden, doch weisen hier die einzelnen Romane so bedeutende Verschiedenheiten auf, dass einer Zusammenfassung des Typischen eine Analyse einzelner Werke vorangehen muss.

Waverley. Dieses merkwürdige Erstlingswerk, in dem der Dichter zum ersten Male und schon mit voller Sicherheit die Töne anschlägt, die in seinen späteren Werken fortklingen sollen, weist verschiedene Eigentümlichkeiten auf, die es weit aus der Reihe der anderen herausrücken. Nirgends sonst ist der Held so streng als Träger der Erzählung behandelt; nirgends sonst ist so energisch der Versuch gemacht, das Interesse, das ihm zunächst nur als dem poetisch geforderten Mittelpunkt des Weltbildes zukommt, durch eine bedeutende Persönlichkeit zu rechtfertigen.

Waverley ist ein Entwicklungsroman im edelsten Sinne des Wortes. Scott hat sich — dies eine Mal und nicht wieder — die Aufgabe gestellt, darzulegen, wie ein wohlbeanlagter, aber allen Verlockungen eines phantasiereichen Innenlebens preisgegebener Jüngling sich durch Erfahrungen aller Art zum Manne heranbildet. Es fehlt auch hier nicht an den abenteuerlichen Zügen, zu denen Scotts romantische Natur sich stets hingezogen fühlt; aber, und das ist das Bezeichnende, das Interesse am Abenteuer (das Wort an und für sich ohne üblen Beigeschmack genommen) überwuchert noch nicht das Interesse am Charakter.

Dass Waverley als Charakterproblem gedacht ist, ergiebt sich schon aus der ungewöhnlichen Sorgfalt, mit der Scott die psychologische Fundamentirung aufführt. Die Jugendjahre Eduards, die Bildungseinflüsse, die er in dieser wichtigen Zeit erfährt, Familienverhältnisse, Natureindrücke, Unterricht und Lektüre sind mit grosser Genauigkeit und Umständlichkeit analysiert

zusammenlaufen. (p. 1308). Ferner ibid. § 881, p. 1314: „Das grosse Schicksal der Völker und das Bild der politischen Charaktere muss Hintergrund und Mittelgrund bleiben, der Romanheld im Vordergrunde darf nicht historisch bedeutend sein, weil der Roman einmal das Allgemeine, genreartig Namenlose des Privatlebens, das rein Menschliche der Persönlichkeit zum Inhalt hat".

Digitized by Google

(Kap. I—V); sogar ein Jugendgedicht ist zur Kennzeichnung seines Naturells mitgeteilt. So begleitet denn der Leser Waverley auf seinen romantischen Irrfahrten durchaus mit einer ernsten, menschlich-poetischen Teilnahme nicht nur an seinen sonderbaren Schicksalen, sondern auch an seiner innern Entwicklung. Und eine solche macht er in der That durch. Die ganze Unselbständigkeit und Bestimmbarkeit des typischen jungen Romanhelden ist auch ihm eigen; so klagt er selbst über die „strangeness of fortune, which seemed to delight in placing him at the disposal of others, without the power of directing his own motions" (XXXIX, 260), über seine Lannenhaftigkeit: „I am the very child of caprice, said Wav. to himself" (Kap. 54, 351); seine Unentschlossenheit: „O, indolence and indecision of mind! if not in yourselves vices, to how much exquisite misery and mischief do you frequently prepare the way" (Kap. 45, p. 305). Aber die bittern Erfahrungen, die er so seinem romantischen Hange verdankt, sind zugleich ein Heilmittel; „it was in many a winter walk by the shores of Ulswater, that he acquired a more complete mastery of a spirit tamed by adversity, than his former experience had given him; and that he felt himhelf entitled to say firmly, though perhaps with a sigh, that the romance of his life was ended and that its real history had now commenced" (Kap. XL, p. 390). Als gereifter Mann kehrt er nach Tully-Veolan zurück (Kap. LXIII, p. 408).

Sicher ist Waverley kein psychologischer Roman in modernem Sinne, aber doch fast der einzige, in dem Scott es ernstlich versucht, den Helden durch die Berührung mit der Welt zu läutern und zu vertiefen. Es ist wohl kein Zufall, dass Waverley am Eingang der dichterischen Laufbahn steht; das Interesse an der psychologischen Entwicklung ist doch wohl etwas, das Scott ursprünglich fremd war und deshalb auf äussere Anregungen zurückzuführen ist. Er stösst es ab, nachdem er sich über seine Begabung und Neigung klar geworden ist; diese aber zog ihn zum Romantisch-Abenteuerlichen und zum Historisch-Malerischen hin, das dann freilich durch seine Fülle und Lebendigkeit das feinere psychologische Interesse erstickt. Denkbar freilich wäre es auch, dass ein Dichter über-

Digitized by Google

haupt nur Einen Entwicklungsroman schreiben kann, weil ein solcher stets bis zu gewissem Grade autobiographisch sein muss.

Die Rolle des Protagonisten, zu der Scott seinen Helden so sorgfältig ausgerüstet hat, spielt er nun auch wirklich. Er verschwindet kaum jemals von der Bildfläche, und was auch Wichtiges geschehen mag, wir erfahren es mit ihm, durch ihn. Nur selten schiebt der Erzähler einen erklärenden Ausblick auf die Vergangenheit neu auftretender Personen oder auf die politischen Verhältnisse ein: so wird Kap. VI, 45 - 47 von den Beziehungen Sir Everards zum Baron von Bradwardine; VI, 48—50 von den fehlgeschlagenen Bemühungen Pembrokes, einen Verleger zu gewinnen, berichtet; XXX, 173 die Vorgänge im brittischen Kabinet zur Erläuterung herangezogen; sonst ist Waverley in der That, nach Spielhagens Ausdruck, „das Auge, durch das der Leser die Welt anschauen soll". Scenen, Charaktere und Verhältnisse erschliessen sich erst in dem Augenblicke, da er an sie hintritt. In die eigentümlichen schottischen Verhältnisse (creagh, blackmail) werden wir erst mit dem Helden zusammen durch Rose Bradwardine (Kap. XV) und später durch Evan (Kap. XVIII) eingeweiht; wobei besonders zu beachten ist, dass alles Gälisch Gesprochene, das ja dem Helden unverständlich bleiben muss, auch uns entgeht (Kap. XVIII, 125. Kap. XXXVIII, 258). Bei der Reise nach Tully-Veolan werden uns die einzelnen Gegenstände genau in der Reihenfolge vorgeführt, wie sie in den Gesichtskreis des Helden treten: am glänzendsten aber ist diese echt künstlerische, ja homerische Art der Darstellung durchgeführt in der Beschreibung des „Hold of a Highland Robber" (Kap. XVII), die einen wahrhaften Höhepunkt Scottscher Schilderungskunst bezeichnet. Waverley wird von Evan zu der Höhle geführt, die den Schlupfwinkel Donald Bean Lean's bildet. Zunächst ist nur sichtbar „a small point of light"; dann „gradually increasing in size and lustre, it seemed to flicker like a meteor on the verge of the horizon". Nun nähert sich die Gesellschaft im Ruderboot der sonderbaren Erscheinung: „the light, which they now approached more nearly, assumed a broader, redder and more irregular splendour. It appeared plainly to be a large fire,

Digitized by Google

but whether kindled upon an island or the main land, Edward could not determine. As he saw it . . . .“ So tritt denn Waverley in die von unsicherm Fackelglanz erhellte Höhle und trifft hier den berühmten Räuber an. Der angeführte Passus zeigt schon aufs Deutlichste, wie meisterlich Scott es hier verstanden hat, alle äusseren Eindrücke zu Seelenvorgängen umzugestalten, das Interesse am Helden und das am Weltbilde harmonisch zu verschmelzen.

Eigentümlicher Art ist die Durchbrechung dieses Prinzips bei der Einführung Fergus. Der Dichter steht hier vor einer schwer zu lösenden Aufgabe: einerseits muss der Leser, wenn ihm ein volles Verständnis der treibenden Kräfte erschlossen werden soll, in den Charakter des schottischen Parteigängers vollkommen eingeweiht werden, andererseits ist der noch ungewitzigte Held nicht im Stande, die komplizierte und versteckte Natur dieses merkwürdigen Mannes auf den ersten Blick zu durchschauen, ja das allmähliche Losringen von dem ersten fascinierenden Eindruck, der enttäuschende, aber innerlich klärende Einblick in die seltsame Mischung der Motive, die in dieser Menschenbrust hausen, ist ein Stück und vielleicht das wichtigste jener Entwicklung vom Jüngling zum Mann, die der Held durchzumachen hat. Scott sieht sich daher genötigt, das Anschauungsbereich Waverleys für eine Weile zu verlassen. Nur über Aussehen, Kleidung und Auftreten des Fergus werden wir durch Fergus unterrichtet. „When Fergus and Waverley met, the later was struck with the peculiar grace and dignity of the Chieftain. Above the middle size and finely proportioned, the Highland dress which he wore in its simplest mode, set of his person to great advantage. . . His countenance .. An air of openness and affability increased the favourable impression derived from this handsome and dignified exterior“. 'Schon aber folgt die Bemerkung, dass „a skilful physiognomist would have been less satisfied with the countenance on the second than on the first view,“ dass es aber nicht auf ihrer ersten Begegnung war, „that Edward had an opportunity of making these less favourable remarks“ (XVIII, 131. 132); und Waverley wird vollkommen in den Hintergrund geschoben mit der

Digitized by Google

Bemerkung: „We shall take the opportunity to introduce the reader to some particulars of Fergus Mac Ivor's character and history, which were not completely known to W. till after a connexion, which, though arising from a circumstance so casual, had for a length of time the deepest influence upon his character, actions and prospects". Dieser Charakterschilderung wird nun der erste Teil des 19. Kapitels gewidmet, bis dann Scott p. 132 mit der Wendung: „With this insight into a bold, ambitious and ardent, yet artful and politic character, we resume the broken thread of our narrative" zu seinem Helden zurückkehrt.

Nur durch eine nicht anders zu umgehende Schwierigkeit war der Dichter genötigt worden, ihn überhaupt zu verlassen; wie ungern er es gethan hat, geht aus zwei Stellen hervor, an denen er durch einen Kunstgriff, also sicher mit voller Absicht, Waverley auf der Scene festhält; obwohl er für die Handlung durchaus entbehrlich wäre. Das eine Mal belauscht Waverley durch ein Fenster ein Gespräch zwischen seinem Führer Callum Beg und Ebenezer Cruikshanks, dem Wirt zum Golden Candlestick (XYIX, 204); ein Gespräch, das weder für ihn noch für die Handlung von Belang ist, sondern offenbar nur als spasshaftes Dialektstück eingefügt ist. Bei der andern Stelle handelt es sich um die Ceremonie „exuendi regis caligas post battaliam", die der Baron von Bradwardine, stolz auf dies ererbte Lehnsrecht, „rite et solemniter" ausführt. Waverley kann ihr nicht beiwohnen; „being remanded to the vicinity of Preston, Wav. lost the Baron of Bradwardine's solemn act of a homage." Er erhält jedoch eine genaue Schilderung davon durch die am nächsten Tage ausgegebene Zeitung, und wie sehr sich Scott bemüht, seinen Helden nicht nur als nominellen, sondern als thatsächlichen Beherrscher des Romans erscheinen zu lassen, geht aus der Geflissentlichkeit hervor, mit der er diese Scene, die doch wohl um ihres eigenen komischen Gehalts, nicht um ihrer Bedeutung für den Helden willen eingeschaltet ist, benutzt, um durch eine daran geknüpfte Reflexion des Waverley auf seine wachsende Einsicht in das Weltgetriebe ein Streiflicht zu werfen. „Were it not for the recollection of F.'s raillery, thought Wav. to himself, how very tolerable would all this

Digitized by Google

sound, and how little should I have thought of connecting it with any ludicrous idea! (Wav. 332).

Sicher sind diese Episoden nur unwesentliche Einzelheiten; aber gerade darum beweisen sie etwas für die Tendenz des Verfassers. Und rechnet man dazu, dass in dem ganzen Roman keine Person vorkommt, zu der der Held nicht in Beziehungen, und zwar meist in sehr innige und tiefreichende, gesetzt wäre; kein irgendwie bedeutendes Ereignis, dem er nicht mitwirkend oder als Zuschauer beiwohnte; dass er, mit Ausnahme der wenigen vorher angeführten Momente überhaupt nicht von der Bildfläche verschwindet: so ist wohl nachgewiesen, dass in der That Scotts Erstlingsroman ein herocentrischer im vollsten Sinne ist. Wie sehr er sich dadurch von den meisten andern unterscheidet, wird die weitere Untersuchung lehren.

Wie in Waverley die Reinheit und Strenge der künstlerischen Form aus einem reinen und strengen Interesse, nämlich aus dem am Werden eines Menschen, erwachsen, so entspringt die Formlosigkeit des zweiten Romans, *Guy Mannering*, aus einer nicht gut zu heissenden Abkehr von jener ernsten künstlerischen Teilnahme. Nicht ein Mensch steht im Mittelpunkt der Handlung, sondern ein seltsames, launisches, jeder innern Notwendigkeit und infolge dessen auch jeder poetischen Wirkung bares Schicksal, das sich zur Ausführung seiner Pläne einer dämonischen Zigeunerin und eines verbrecherischen Schmugglerkapitains bedient. Das sind aber durchaus Bestandteile jener schon gekennzeichneten unechten Romantik, die nicht auf die Erweckung eines poetischen Schauders vor unbekannten Mächten, sondern auf nackte Sensation abzielt, dem Anteil des Lesers den Charakter des Wohlgefallens am freien künstlerischen Spiel nimmt und ihm nur noch den einer ärmlichen Neugier lässt, deren einzige Frage die ist, ob sich der Held wohl diesmal noch mit gesunder Haut aus der Räuberhöhle herausziehen wird. Es sind dieselben Sensationselemente, Gespensterwirtschaft und Schurkenintrigue, die so ziemlich den ganzen modernen Durchschnittsroman verseucht haben, und deren Ausbeutung künstlerisch ebenso tief unsittlich ist, wie die der Lüsternheit in schlüpferigen französischen Produkten.

Digitized by Google

Scott ist zu sehr echter Künstler, als dass er sich mit diesem Fratzentum hätte begnügen können. So enthält auch dieser Roman eine Reihe lebendiger Landschaftsschilderungen und prächtiger Charakterfiguren. Dominie Sampson ist eine Figur von so wirkungsvoller und tiefer Tragikomik, wie sie dem Dichter kaum zum zweiten Male gelungen ist; auch ist das Schauerliche, wenigstens in der Gestalt der Meg Merrilies, zum Dämonischen erhoben und damit in eine poetische Sphäre gerückt. Aber alle diese Vorzüge vermögen das Verfehlte in der Grundanlage nicht zu verdecken.

Diese Mängel entspringen schon daraus, dass der Roman im Laufe der Niederschrift bedeutende Veränderungen des Plans durchgemacht hat; in den ersten vier Kapiteln war des Dichters (leider aufgegebener) Plan, zu dem er durch die Erzählung eines alten Dieners die erste Anregung erhielt, „to frame an interesting and perhaps not unedifying tale out of the incidents of the life of a doomed individual, whose efforts of good and virtuous conduct were to be for ever disappointed by the intervention, as it were, of some malevolent being, and who was at last to come off victorious from the fearful struggle". Abgesehen davon, dass dieser Plan durch Beziehung alles Übernatürlichen auf ein menschliches, ringendes Wesen unzweifelhaft ein ganz anderes künstlerisches Schwergewicht gehabt hätte, als der später angenommene, in dem sich alles in Abenteuer und Situationen auflöst, hat die Änderung die verhängnisvolle Wirkung gehabt, dass bald angeknüpfte Fäden fallen gelassen worden sind, bald neue aufgenommen werden, über deren Ursprung ziemliches Dunkel herrscht, so dass es um die sachliche Klarheit der Darstellung an einigen Stellen schlimm bestellt ist.

Die Handlung ist nun in kurzem folgende: Ein junger Oxforder Student, Guy Mannering, kehrt bei einer Ferienreise durch Schottland eines Abends bei dem Gutsherrn von Ellangowan ein und stellt dessen eben gebornem Sohn das Horoskop. Zu seinem Erstaunen findet er, dass die hierin prophezeiten kritischen Jahre mit entsprechenden Zeitpunkten in seinem und seiner Braut Leben übereinstimmen. Die Prophezeiung geht

Digitized by Google

in der Weise in Erfüllung, dass der Sohn des Gutsherrn als Kind geraubt wird und später unter Verwicklungen aller Art als Liebhaber der Tochter Mannerings auftaucht. Es ist hierbei ziemlich unwesentlich, dass Mannering die Astrologie nur als Scherz (foolery) betreibt und der Autor selbst eine rationalistisch-kulturgeschichtliche Ausführung über die Psychologie und das Fortwuchern dieses Aberglaubens daran knüpft (Kap. IV; Introduction). Der gespensterhafte Eindruck der übeln Vorbedeutung bleibt bestehen.

So ist denn von vorn herein der Zufall Herr im Hause und wirtschaftet denn auch toll genug. Verschlimmert wird die dadurch bedingte Formlosigkeit durch die langen Zeiträume, die zwischen den verschiedenen kritischen Wendepunkten der Geschichte liegen. Kap. VI—X, die den Raub des jungen Ellangowan berichten, liegen vier Jahre später als die Anfangskapitel; und zwischen Kap. X und XI muss die Erzählung sogar „omit a space of nearly seventeen years; during which nothing occurred of any particular consequence with respect to the story we have undertaken to tell" (p. 93). Der Rest umfasst dann nur die Zeit weniger Wochen.

Höchst bezeichnend für diese Formlosigkeit ist es nun, dass der Roman zwei Helden besitzt, Guy Mannering und Brown.

Dieser Zwiespalt des Interesses ist nun aber nicht etwa damit begründet, dass in dem Roman zwei entgegengesetzte, aber notwendig sich ergänzende und schliesslich zu höherer Einheit sich zusammenfindende Weltanschauungen und Lebensrichtungen sich gegenüber treten, deren jede ihren Vertreter braucht (Don Quixote — Sancho, Wilhelm — Werner, Anton — Fink); es ist vielmehr die unvermeidliche Folge des Mangels an einer leitenden künstlerischen Idee. Das Zufällige, Stoffliche überwuchert das Notwendige, Formelle, d. h. Einheitgebende.

Am Anfang tritt Guy Mannering selbst durchaus als Held auf. So treffen wir den jungen Studenten bei der Besichtigung einer Klosterruine in der Grafschaft Dumfries, begleiten ihn auf seinen Irrfahrten durch Dämmerung und Nacht und treten mit ihm in die Halle von Ellangowan ein. Dort lernen wir mit ihm den Hausherrn und Dominie Sampson kennen; der Dichter

Digitized by Google

erteilt allerdings mehr Auskunft über sie, als dem Helden zu teil werden konnte; doch lenkt er geschwind wieder zu ihm zurück: „Such is a brief outline of the lives and fortunes of those two persons, in whose society Mannering now found himself comfortably seated“ (Kap. II, 35). Auch bei der Schilderung der Umgebung des Schlosses bindet sich der Autor streng an die Reihenfolge der Wahrnehmungen des Helden. Mannering hat sich während seiner Irrgänge dem Ocean genähert, dessen Rauschen er hört (Kap. I, 25); als er nun zur Anstellung seines Astrologiums auf die Plattform hinaustritt, scheinen Mond und Sterne hell; „the scene which their light presented to Mannering, was in the highest degree unexpected and striking. We have observed, that in the latter part of his journey our traveller approached the seashore without being aware how nearly. He now perceived that the ruins of Ellangowen castle were situated upon a promontory“ (Kap. III, 41).

Ebenso vermittelt Mannering unsere erste Bekanntschaft mit Meg Merrilies, der Zigeunerin, und Dirk Hatteraick, dem Schmuggler, deren Unterredung er, anfangs als versteckter Lauscher, beiwohnt.

So scheint es denn in den ersten Kapiteln darauf angelegt zu sein, nicht nur eine Exposition zu liefern, sondern auch Mannering zu dem Range des alles vermittelnden Romanhelden zu erheben. Aber es scheint nur so; denn der Autor vernachlässigt ihn in den folgenden Kapiteln, die die Entführung des jungen Ellangowan darstellen, ganz und führt ihn erst in Kap. XI wieder ein. 21 Jahre sind verflossen. Mannering, der als Offizier in Indien viel Schweres durchgemacht hat (wir erfahren seine Schicksale aus einem Briefe an einen Freund), kehrt nach Schottland zurück. Hier kauft er sich in der Nähe von Ellangowan an, das nach dem Tode des alten Barons in die Hände des schurkischen Verwalters Glossin übergegangen ist, nimmt die Tochter des Verstorbenen als Genossin seiner eigenen ins Haus und schafft sich so ein Dasein, das fortan romanhafte Zufälle auszuschliessen scheint.

Jetzt tritt der grosse Bruch in der Handlung ein. An die Geschichte Mannerings schliesst sich die des geraubten Knaben,

Digitized by Google

der nun unter dem Namen Brown auftritt. Beider Geschichten haben nur äussere Berührungspunkte. Brown, in Holland erzogen, seiner schottischen Abkunft sich nur dunkel bewusst, hat mit Mannerings Tochter Julia ein vom Vater nicht gern gesehenes Liebesverhältnis angefangen; und nach mancherlei Abenteuern, an denen besonders Glossin, Hatteraick und Meg Merilies beteiligt sind, gelingt es ihm, seine Identität festzustellen und dadurch in Besitz sowohl der Geliebten als des väterlichen Gutes zu gelangen. Dieser letzte Teil ist ganz auf Spannung gearbeitet, Brown persönlich noch weniger interessant als Mannering. Der Übergang von dem einen Helden zum andern ist, nach Scotts Art, offen ausgesprochen: „Having left the principal characters of our story in a situation, which, being sufficiently comfortable to themselves, is, of course, utterly uninteresting to the reader, we take up the history of a person, who has as yet only been named, and who has all the interest that uncertainty and misfortune can give" (Kap. XX, 156). Es ist der unverhüllte Verzicht auf künstlerische Einheit, die nackte Juxtapposition zweier Helden, die kein geistiges Band zusammenkettet — so ziemlich der schwerste Verstoss gegen die Regeln der Komposition, den Scott begangen hat.

Es ist wohl unnötig, des weiteren auf Einzelheiten einzugehen. Das Ausgeführte dürfte genügen, um zu beweisen, dass ein Mangel in der Grundlage eines Romans mit innerer Notwendigkeit in der Stellung des Helden zum Ausdruck kommen muss. Und es beweist auch wohl, welchen Wert eine straffe Komposition für den Roman hat; denn, wie gesagt, enthält Guy Mannering höchst reizvolle Scenen, Schilderungen und Charaktere, ja an Eindringlichkeit mancher Einzelheiten steht er vielleicht noch über Waverley; leider zerflattert und zerfliesst alles, und statt eines einheitlichen, wohl gruppirten Gesamtbildes nehmen wir den Eindruck einer verwirrenden Fülle von Einzelheiten mit, zu deren Messung uns der Massstab, zu deren Gliederung uns das Prinzip fehlt.

Digitized by Google

The Antiquary. Diese prächtige, frische Erzählung wirkt hauptsächlich durch die mit echt Scottschem behaglichen Humor gezeichnete Gestalt des Antiquars. Neben ihr tritt der nominelle Held ganz zurück. Dass Lovel indessen als solcher gedacht wird, geht aus der Art, wie er eingeführt wird, deutlich hervor. „It was early on a fine summer's day, near the end of the eighteenth century, when a young man of genteel appearance journeying towards the north-east of Scotland, provided himself with a ticket ... He amused himself (um die Wartezeit zu verkürzen) by speculating upon the occupation and character of the personage who was now come to the coach office". Diese Persönlichkeit ist nun niemand anders als der Antiquar. Sofort wendet sich die Aufmerksamkeit seiner originellen Erscheinung zu; und der höhere Rang des Helden zeigt sich eben nur in der eigentümlichen, zeremoniellen Art, mit der diese Figur, die den Leser vor allem fesseln soll, zunächst dem Helden vorgeführt wird, um durch den bedeutenden Eindruck, den sie auf ihn ausübt, ihre Beglaubigung zu erhalten.

Auch weiterhin spielt Lovel keine bedeutende Rolle, verschwindet sogar nach seinem Duell mit Hektor eine geraume Zeit lang vollständig von der Bildfläche; doch bleibt das Interesse um ihn konzentriert, da gerade jetzt die Entdeckung seiner Herkunft angebahnt wird. Das ganze Geschick des Jünglings ist durchaus romantisch; er strebt nach der Hand eines Mädchens aus adliger Familie, die ihm erst zu teil wird, als der Makel, der seiner Abstammung anzuhaften scheint, entfernt und er als Sohn Lord Geraldins anerkannt wird. Auch hier drängen sich sonderbare Fügungen und Intriguen vor; ein Versuch, den Charakter des Helden zu entwickeln, ist nicht gemacht worden. So bietet denn der Antiquar nach dieser Seite hin wenig Bemerkenswertes.

Old Mortality ist ein trefflicher historischer Roman, der eine lebendige Schilderung des religiös und politisch so stark bewegten schottischen Lebens im 17. Jahrhundert entwirft. Der Roman hat zum Helden einen gewissen Morton. Wie Waverley wird Morton durch einen vorschnellen Verdacht von

Digitized by Google

der Seite der Regierung ins Lager der Aufständischen getrieben, mit denen ihn schon vorher allerlei leichte Fäden verbanden. Er beherrscht die Handlung hier nicht nur durch seine Stellung im Roman, sondern auch kraft seines Charakters, in dem Verstand und Willenskraft gepaart sind. Er steht in Beziehung zu allen hervortretenden Personen und bildet so, de jure wie de facto, die Axe des Romans. Dass er Scott auch als Charakter, nicht nur als geforderter Mittelpunkt interessiert, geht am klarsten daraus hervor, dass er ihn eine psychologische Entwicklung durchmachen lässt, p. 277: „When Morton was left alone to his own reflections, with what a complication of feelings did he review the woods, banks, and fields that had been familiar to him. His character, as well as his habits, thoughts and occupations had been entirely changed within the space of little more than a fortnight, and twenty days seemed to have done upon him the work of as many years. A mild, romantic, gentle-tempered youth, bred up in dependence, and stooping patiently to the control of a sordid and tyrannical relation, had suddenly, by the rod of oppression and the spur of injured feeling, been compelled to stand forth a leader of armed men, was earnestly engaged in affairs of a public nature, had friends to animate and enemies to contend with, and felt his individual fate bound up in that of a national insurrection and revolution. It seemed as if he had at once experienced a transition from the romantic dreams of youth to the labours and cares of active manhood".

So nähert sich Old Mortality entschieden dem Typus, dessen schärfster Vertreter Waverley ist; nur ist hier doch nicht alles so peinlich streng auf die Person des Helden bezogen, wie in Waverley.

Rob Roy und *Redgauntlet.* Beide Romane sind in der Anlage so ähnlich, dass sie füglich zusammen besprochen werden können.

In Rob Roy ist es Francis Osbaldistone, der Sohn eines Londoner Kaufmanns, in Redgauntlet Darsie Latimer, ein junger Edinburger Advokat, die aus Unlust an der Prosa eines bestimmten Berufes und aus Neigung für die Poesie eines durch

Digitized by Google

litterarische Beschäftigungen oder romantische Reisen ausgefüllten Müssigganges sich auf Reisen begeben. Beide geraten in ein wirres, halb politisches, halb pekuniäres Intriguenspiel hinein, dessen Seele in Rob Roy Francis' Vetter Rashleigh, in Redgauntlet der Onkel des in Unkenntnis seines Namens erzogenen Helden ist. Zunächst völlig verständnislos in ein Getriebe hineinschauend, in das sie ihre eigne Person, ihre eignen Interessen hineingezogen sehen, ohne etwas von seinen Motiven und Zielen zu begreifen, gewinnen sie allmählich unter Fährlichkeiten aller Art den Faden der Intrigue, die denn im letzten Augenblick durch einen glücklichen Zufall um ihren Erfolg betrogen wird. Zum Schluss gelangen sie in den Besitz grosser Familiengüter, und Francis wenigstens in den seiner Geliebten.

Es geht aus dieser Skizze hervor, dass beide Romane stark auf Spannung gearbeitet sind; in der That tritt das Interesse am Helden ziemlich zurück, wenigstens in Redgauntlet, während es in Rob Roy durch die eigentümliche Darstellungsform aufrecht erhalten ist. In Redgauntlet ist die Intrigue so verwickelt, dass der Dichter sogar zwei Helden einführt, um den Faden von zwei Enden her aufzurollen; dem verschwundenen Darsie reist nämlich sein Freund Allan Fairford nach, um Aufklärung über sein Schicksal zu erhalten, und die Geschichte seiner Abenteuer nimmt kaum geringeren Raum in Anspruch, als die des Helden. So laufen eine Zeitlang zwei vollkommen getrennte Erzählungen nebeneinander her, um sich erst am Schluss zu vereinigen. Die künstlerischen Bedenken gegen eine solche Spaltung des Interesses sind schon bei Guy Mannering auseinandergesetzt worden. Die Formlosigkeit wird noch dadurch erhöht, dass in demselben Werk auch zwei andere Darstellungsformen angewandt werden. Die Exposition wird durch den Briefwechsel Darsies und Allans gebildet, die Fortführung geschieht vermittels eines Tagebuches Latimers. Alles deutet darauf hin, dass Scott den Roman noch eiliger komponiert und niedergeschrieben haben muss, als die vorigen; und es ist zugleich bewundernswürdig und bedauernswert, wie Scott durch die Einführung einer ganzen Reihe von ausgezeichneten Charakter-

Digitized by Google

figuren das Werk interessant macht, ohne es doch aus der Gattung der besseren Unterhaltungslektüre in die höheren künstlerischen Regionen des Waverley und Ivanhoe hinaufheben zu können.

Konnten die eben besprochenen Werke in Kürze erledigt werden, so verdienen die drei grossen Romane, die das Jahr 1823 brachte, die aufmerksamste Prüfung. Es sind Ivanhoe, Monastery und Abbot, an die sich, wenigstens der Wertschätzung des deutschen Publikums nach, Quentin Durward anschliesst.

Von allen Scottschen Romanen steht *Ivanhoe*, was die Kunstform anbelangt, zweifellos am höchsten. Kein anderer kann sich an Klarheit, Geschlossenheit und Proportionalität der Komposition mit ihm messen. [1]) So figurenreich er ist, empfängt man doch nirgends den Eindruck verwirrender Fülle: streng schliessen sich die natürlichen Gruppen zusammen, in denen jede Gestalt ihren sichern Platz findet, und zwischen ihnen, berührt von allen und alle berührend, schreitet der Held durch die Handlung,

Es sind die grossen historischen und nationalen Gegensätze, die hier, wie meist bei Scott, die Pole der Komposition bilden.

Hier Sachsen, hier Normannen. Auf jeder Seite aber wieder eine reiche Abstufung von Charakteren und Stellungen. Bei den Sachsen vor allen Cedric, der ehrenfeste Franklin, ihr geistiges Oberhaupt; Athelstane, der beschränkte Riese, aus altem Königsgeschlecht; Lady Rowena, die sächsische Schönheit; Gurth, der Schweinehirt; Wamba, der Spassmacher: jeder ein typischer Repräsentant, alle zusammen ein Bild der sächsischen Race im Kleinen. Auf normannischer Seite Prinz Johann und sein Gefolge; die übermütigen Barone; die Templer; der Prior. Dazwischen die Gruppen, die keiner dieser Gemeinschaften angehören, zwischen den grossen Gegnern die Kleinen, Verfolgten: die „outlaws“ und die Juden. Alle diese Gruppen, rein abgeschlossen, klar kontrastiert, treten nun, freundlich

1) As a work of art, Iv. is perhaps the first of all Scot's efforts. (Lockhart IV, x).

Digitized by Google

oder feindlich, in energische Wechselbeziehungen unter einander und zum Helden.

Dieser ist, mehr als in andern Romanen, nur der ideale, nicht der materielle Mittelpunkt der Handlung. Nicht nur als Charakter, sondern auch als Rolle tritt er, im Vergleich zu den kräftig profilirten Erscheinungen, die ihn umgeben, auffallend zurück. So bildet denn Ivanhoe in gewissem Sinne das genaue Gegenstück zum Waverley. Dort beherrscht der Held durchaus den Roman, wenigstens in dem Sinne, dass er kaum je von der Bildfläche verschwindet; hier treten die Personen und Vorgänge oft unvermittelt an den Leser heran. So geht Scott im Ivanhoe in der Zurückdrängung des Helden bis nahe an die Grenze des Zulässigen, aber er überschreitet sie nicht. Der Held ist so günstig gestellt, dass keines besonderen Nachdrucks bedarf, ihm die gebührende, centrale Stellung zu erhalten. Er kann für ganze Scenen von der Bühne verschwinden; die geistige Verbindung mit ihm bleibt gewahrt, und bei gegebener Gelegenheit tritt er wieder, beobachtend oder handelnd, in seine alten Rechte.

Mit grösstem Geschick hat der Dichter es verstanden, ihn zu sämtlichen Gruppen des Romans in natürliche Beziehungen treten zu lassen. Als Sohn Cedrics eigentlich den Sachsen angehörend, ist er verstossen der Liebling Richards geworden und steht so mit dem König über den Parteien. Mit Cedric verbinden ihn die Bande des Blutes, mit Rowena die der Liebe; Athelstane ist sein Mitbewerber; Gurth und Wamba hegen für ihn, als für den Sohn ihres Herrn, ein germanisches Treuegefühl. Mit den Normannen und dem Templer kreuzt er auf dem Turnierfeld die Waffen; die Gesellschaft der „outlaws" verschmäht er ebensowenig wie sein Herr; den Juden warnt er, und von Rebekka wird er in seinem Siechtum gepflegt. So ist er mit sämtlichen Figuren des Romans durch enge, für die Handlung bedeutungsvolle Beziehungen verbunden; nichts kann geschehen, was nicht auf ihn eine Rückwirkung ausübte, und mag er als Charakter noch so wenig bedeutsam und eindrucksvoll hervortreten, so stellt er doch immer den idealen Einheitspunkt dar, in dem die mannigfachen angesponnenen

Digitized by Google

Fäden der Handlung verkettet werden, und der den einzelnen Gruppen neben den zahlreichen Beziehungen, die sie peripherisch verknüpfen, auch eine feste Stellung zu einem Centrum ermöglicht. In höchst wirkungsvoller Steigerung aber lässt ihn der Dichter zum Schluss als Retter Rebekkas auch persönlich stärker hervortreten, und das Interesse, das ihm bisher lediglich als dem geforderten Mittelpunkt der Komposition zukam, wird jetzt auch dem Menschen gewonnen; eine Umwandlung, die nötig war, wenn den Roman nicht der Vorwurf künstlerischer Kälte treffen sollte.

Quentin Durward kann sich, was kunstvolle Fügung der Handlung anbelangt, mit Ivanhoe nicht entfernt messen. Das Kulturbild, das der Roman bietet, ist weder so allgemein noch so typisch, wie das des Ivanhoe. Der Gegensatz, der die Handlung in Bewegung setzt, ist kein nationaler, sondern ein politischer, ja persönlicher; und was der Roman dadurch an Tiefe und Lebendigkeit der Charakteristik gewinnt, verliert er an innerer Notwendigkeit. Dem Konflikt im Ivanhoe kann sich der Held nicht entziehen; er steht zwischen den Nationen, und so ist sein Schicksal seinem ethischen Gehalt nach schon ausgesprochen, in welche zufälligen Abenteuer er auch hineingerissen werden mag. Im Quentin Durward fehlt diese ethische Notwendigkeit. Abenteuerlust führt den jungen Schotten in die Dienste Ludwigs XI., und Laune, Abenteuer und Zufälle bestimmen seine Laufbahn. Ja, dass er überhaupt in die politischen Ereignisse hineingerissen wird, bedarf besonderer Begründung: dass ihm, dem jungen, unerprobten, landfremden Abenteurer eine wichtige, politische Mission zu teil wird, deren Verlauf sowohl den politischen Knoten schürzt, als auch für sein eignes Los den Ausschlag giebt, erklärt sich als Ergebnis einer astrologischen Berechnung aus dem Aberglauben Ludwigs.

Wird nun die Stellung des Helden in der Handlung nicht durch allgemeine, notwendige Beziehungen bedingt, hat vielmehr die Willkür wie in der Grundanlage, so in der Ausgestaltung des Romans freies Spiel, so ist es erklärlich, dass

Digitized by Google

er viel stärker persönlich hervortreten muss. In der That weilt vielleicht nur im Waverley der Held so fortwährend auf der Bildfläche — wenigstens im ersten Teile. Alles gruppiert sich hier um Quentin: er ist es, der gleich anfangs mit Ludwig XI. und seinen furchtbaren Gehilfen zusammentrifft; er ist es, der in die Geheimnisse des Schlosses von Plessis les Tours eingeweiht wird; ihm wird das Geleit Isabellens anvertraut, und wir begleiten ihn bis zu den furchtbaren Scenen im erzbischöflichen Palast zu Lüttich. Aber gerade der Vergleich zum Waverley lässt den Unterschied deutlich hervortreten: dort beherrscht der Held, zum mindesten durch seine Fähigkeit, Eindrücke aufzunehmen, auch geistig die Welt, die er durchschreitet; Quentin dagegen ist und bleibt ein Typus jener blassen und schemenhaften Romanhelden, die als Person ebenso uninteressant wie als Liebhaber sind. Seine Schattenhaftigkeit tritt so recht im zweiten Teile von Kap. XXVI an hervor, wo die grossen Auseinandersetzungen zwischen Karl und Ludwig, die den dichterischen Höhepunkt des Werkes bilden, das ganze Interesse in Anspruch nehmen. Die völlige Vergessenheit, in die der Held an so wichtiger Stelle gerät, ist ein entscheidender Beweis dafür, dass er weder als Mensch, wie Waverley, noch seiner Stellung in den geschichtlichen Ereignissen nach, wie Ivanhoe, sich zum Führer durch diese Ereignisse eignet. Auch die spätere Verknüpfung seiner Liebeshandlung mit der politischen, sowie ihre Lösung hat etwas Künstliches und Gemachtes. So ist denn das Interesse an dem Werke kein einheitliches. Die grossartigen historischen Charaktere und Scenen, die der Dichter entwirft, verlangten einen andern Träger der Handlung, als einen ziemlich gleichgültigen jungen Abenteurer, dessen Verbindung mit jenen grossen und wichtigen Geschehnissen willkürlich und äusserlich ist und sein muss.

An das Schema des Quentin Durward lehnt sich Scott in einem seiner späteren Romane, nämlich in *Anna von Geierstein* an. Auch hier ein junger Insulaner, der mit den Mächtigen der Erde, und zwar wieder mit Karl dem Kühnen, in Beziehungen tritt und nach mancherlei Abenteuern die Geliebte gewinnt.

Digitized by Google

Selbst die Form der Reise ist beibehalten. „Anne of Geierstein" ist ein Werk abnehmender Kraft; so ist es denn kein Wunder, dass der Dichter es nicht verstanden hat, das Zufällige, das einer solchen Konjunktur innewohnen muss, abzustreifen. Leider fehlt es hier auch den grossen historischen Scenen, die sonst immer wieder zur Bewunderung nötigen, an Frische und Lebendigkeit. Hier wie in den Einzelheiten zeigt es sich, wie Scott, nicht mehr im Stande, einen Inhalt lebendig aufzufassen und mit alter Gestaltungskraft darzustellen, alte, ihm vertraute, schematisch gewordene Formen weiterpflegt, so dass für einen Einblick in die eigentliche Technik kaum ein andrer Roman so lehrreich ist.

Monastery und *Abbot*, von denen besonders das letztere Werk auch rein dichterisch eine der hervorragendsten Schöpfungen Scotts darstellt, sind hier für uns von grosser Wichtigkeit wegen der merkwürdigen Verkopplung ihrer Handlungen.

Der Held des Klosters ist Halbert Glendinning, ein stürmischer, feuriger Jüngling, der durch helfende Zufälle aus seiner niederen Stellung als Bauernsohn herausgerissen wird und durch kriegerische Tüchtigkeit von der Hand Murrays das durch den Tod des Besitzers frei gewordene Schloss Avenel und die Hand Marys of Avenel erhält. In kurzer Lehrzeit ist aus dem ungestümen und unbesonnenen Jüngling ein ernster, zuverlässiger Grenzbaron geworden. Fortan ist seine Stellung im Leben gesichert, eine weitere Entwicklung nahezu abgeschnitten.

Neben Halbert treten nun aber noch zwei andere Personen derartig in den Vordergrund, dass ihnen streckenweise die Führerrolle zufällt: Halberts Bruder Edward und Sir Piercie Shafton. Letzterer, als komische Figur, vermag die Teilnahme nicht dauernd abzulenken; Edward dagegen ist, besonders am Anfang auch nach der Seite des Seelenlebens hin mit solcher Sorgfalt gezeichnet, dass man zu schwanken beginnt, ob er oder sein Bruder zum Helden des Romans ausersehen ist; erst die weitere Entwicklung giebt darüber Auskunft. Er steht zunächst Halbert gleichberechtigt gegenüber; es fehlt jene feine Färbung der Ausdrucksweise, durch die der Dichter Gestalten,

Digitized by Google

mögen sie persönlich noch so bedeutend sein, als dem Helden untergeordnet, nämlich als Momente seiner Entwicklung erscheinen lassen kann (Fergus-Waverley).

The Abbot schliesst sich eng an Monastery an. Es sind die Konflikte zwischen Protestanten und Katholiken, die die Triebfeder auch dieses Romanes bilden, ja, die Hauptpersonen, Halbert und Edward, kehren wieder. Aber der Zwiespalt zwischen ihnen, der in Monastery schon angedeutet war, hat sich verschärft: Edward, als eifriger Katholik, ist Abt geworden und sogar in die Umtriebe zur Wiedereinsetzung Marias verwickelt; Halbert ist ein treuer Verfechter der protestantischen Sache geblieben. Wieder sind durch politische Gegensätze die beiden Pole der Handlung gegeben, wie in Ivanhoe, Quentin Durward und so vielen andern Romanen.

Schon aus dieser Konstellation geht hervor, dass Halbert, eben weil er einen dieser Pole, d. h. ein bestimmendes Moment der Handlung bildet, nicht mehr das bestimmte, Einflüssen unterliegende Element — mit andern Worten, dass er nicht mehr Held bleiben kann. In der That ist „The Abbot" ein überaus einleuchtendes Beweisstück für die am Anfang des Kapitels gegebenen theoretischen Ausführungen über den Romanhelden. Zwischen den starren, an ihrem Platze und auf ihren Überzeugungen fest ruhenden Gestalten muss ein beweglicherer Charakter seinen Weg suchen — so führt Scott als Helden des neuen Romans auch eine neue Person ein, Roland Graeme.

Roland ist der Sohn, den Julian von Avenel mit seiner „wench" erzeugt hat; beim Tode der Eltern nimmt die alte Grossmutter, Magdalen Graeme, ihn zu sich, um ihn zum Werkzeug ihrer papistischen Pläne zu erziehen. Durch einen Zufall wird Mary von Avenel, Halberts Gemahlin, auf den Knaben aufmerksam und nimmt ihn, selbst kinderlos, als Pagen an. So steht schon der Knabe in einer merkwürdigen Zwitterstellung zwischen den Parteien, und die Irrfahrten, die er antritt, sind deshalb geeignet, vor uns ein reiches und typisches Bild der damaligen Verhältnisse entstehen zu lassen.

Scott hat sich im Abt mehr als sonst um eine psychologische Begründung des Charakters des Helden bemüht. Schon

Digitized by Google

der verhältnismässig bedeutende Raum, den er der Schilderung der Kinderjahre zugesteht (Kap. I – VII) ist ein Zeichen dafür. Auch sind die Grundzüge des Charakters, vor allem des Knaben wildes, schwer zu bändigendes Unabhängigkeitsgefühl, schärfer herausgearbeitet, als es sonst bei Scotts Helden (z. B. Quentin!) der Fall zu sein pflegt. Wie im Waverley werden diese Charaktereigentümlichkeiten wichtig für die Schicksale: dort wird die Verwicklung durch die phantastische und unselbständige, hier durch die reizbare und ungebändigte Natur des Helden herbeigeführt.

Wegen seiner unverträglichen Gemütsart aus Schloss Avenel verbannt, gerät Roland unter den Einfluss seiner fanatischen Grossmutter und wird von ihr als Werkzeug zur Rettung Maria Stuarts verwandt. So gelangt er in den Bannkreis dieser merkwürdigen Frau; man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, dass Scott um ihretwillen den Roman überhaupt geplant hat. In der That ist sie eine seiner grossartigsten Gestalten; und ihre Stellung im Mittelgrunde der Erzählung, wo sie, wohl sichtbar und wirksam, aber doch umgeben von einem Schleier des Geheimnisses, ihre vorgezeichnete Bahn durchschreitet, trägt zur Erhöhung des Eindrucks bei. Auch hier findet sich die theoretische Auseinandersetzung über die Verwendung historischer Personen voll bestätigt.

Leider ist der Schluss des Romans etwas übers Knie gebrochen. Je enger das Schicksal Marias mit dem ihres Anhängers verschlungen worden wäre, desto tiefer wäre der Eindruck und deshalb ein tragisches Ende in diesem Roman wenigstens das künstlerisch notwendige gewesen. Bezeichnet es doch Maria selbst einmal als ihr Schicksal, allen Unheil zu bringen, die ihr nahe treten, und liegt in dem Charakterzug des Helden, immer nur Spielball seines ungestümen Sinnes zu sein, doch gleichfalls ein starkes, tragisches Motiv. Statt dessen wird Rolands Geschick in höchst sorgloser Weise von dem seiner Herrin getrennt; auf die trübe Abschiedsscene Marias folgt unvermittelt die Versicherung (p. 434): „If good tidings of a private nature could have consoled Roland for parting with his mistress, and for the distresses of his sovereign, he

Digitized by Google

received such comfort some days subsequent to the Queen's leaving Dundrennan". Es ist merkwürdig, dass Scott nicht empfunden hat, wie sehr diese egoistische Bevorzugung des Helden beim Rückblick auch die Tiefe seines ethischen Verhältnisses zu Maria bezweifeln lässt. Es folgt ein durchaus konventioneller Schluss: die Geburt des Helden stellt sich als makellos heraus, und ein leichtfertig motivierter Charakter- und Religionswechsel ermöglicht seine Heirat mit Catharine Seyton (p. 436): „Sir Halbert Glendinning and his household were not a little surprised at the change which a brief acquaintance with the world had produced in their former inmate, and rejoiced to find, in the pettish, spoiled, and presuming page, a modest and unassuming young man, too much acquainted with his own expectations and character, to be hot or petulant in demanding the consideration which was readily and voluntarily yielded to him. ..... To the true gospel the heart of Roland had secretly long inclined, and the departure of the good Abbot for France with the purpose of entering into some house of his order in that kingdom, removed his chief objection to renouncing the Catholic faith".

So verflacht sich das tragisch-pathetische Interesse zu dem an einem gewöhnlichen Heiratsroman. Es ist einer jener Fälle, wo wir am lebhaftesten bedauern müssen, dass Scotts eminenter Gestaltungskraft und historischer Phantasie kein durch ästhetische Reflexion geschärftes künstlerisches Gewissen zur Seite stand. [1])

Die übrigen Romane schliessen sich fast sämtlich einem der besprochenen Typen an, nur dass bald politische, bald private Motive, bald Abenteuer, bald persönliches Interesse

1) Vgl. bei Vischer die Fortsetzung der auf Seite III 7a zitierten Worte über den historischen Roman (Ästh. III, 2, § 881, p. 1314): „Dieser Vordergrund (die Erlebnisse des Helden) spricht das höhere Interesse an, das doch seinem bedeutenderen Gewichte nach der (historische) Hintergrund, Mittelgrund verlangt, und das ist ein innerer Widerspruch; dort spannt uns die höhere Bedeutung der Geschichte, das Schicksal von Nationen, hier die Frage, ob Hans die Grete bekommt, Beides gleichzeitig und so, dass die letztere Frage uns wärmer, zudringlicher beschäftigt".

Digitized by Google

überwiegen. Eine kleine Gruppe aber bedarf noch besonderer Untersuchung, da sie weit von dem Durchschnittstypus der Scottschen Romane abweicht. Es sind dies die drei Werke: *Kenilworth*, *Heart of Midlothian* und *Bride of Lammermoor*, alle drei zu den besten und eigenartigsten Schöpfungen des Dichters gehörend.

Rein äusserlich zeichnen diese Dichtungen sich schon dadurch aus, dass ein Weib im Mittelpunkt der Handlung steht: in der Bride of Lammermoor die Titelheldin, im Heart of Midlothian Effie und Jeanie Deans, im Kenilworth Amy Robsart.

Ferner haben zwei dieser Werke einen unglücklichen Ausgang, und das dritte (Heart of Midlothian) trägt wenigstens starke Motive zu einem solchen in sich.

Es geht schon daraus hervor, dass das ästhetische Interesse, das diese drei Romane erregen, nicht das gewöhnliche epische, das kontemplative, dem Weltlauf gewidmete, sein kann; es mischt sich vielmehr ein starkes pathologisches Interesse hinein, das sogar in der „Braut" ausschliesslich angeregt wird.

Ein solches pathologisches Interesse steht nun in innerem Widerspruch zu der Natur des Romans: es verlangt Kürze, Knappheit, strenge Notwendigkeit, während der Roman, wenn er ein Lebensbild entwerfen will, auf eine bedeutende Breite nicht Verzicht leisten darf und dem Zufall weiten Spielraum zu lassen berechtigt ist. So weist uns denn die Natur des erregten Interesses darauf hin, dass diese drei Werke eigentlich nicht der Sphäre des Romans, sondern der der Novelle angehören.

Am klarsten ist dies in der „*Bride*", die schon dem Umfange nach hinter Scotts meisten Werken bedeutend zurückbleibt. Allerdings ist auch hier wenigstens die erste Hälfte breit und fast weitschweifig ausgeführt; je weiter aber die Erzählung fortschreitet, desto mehr gewinnt sie an Tempo und Konzentration, und der Schluss, das schreckliche Ereignis, auf das die ganze Erzählung sich zuspitzt, ist in jenem kurzen, hart-sachlichen Novellenstil gehalten, der die besten Werke dieser Kunstgattung in allen Litteraturen auszeichnet und bei Kleist seine schärfste Ausprägung erhalten hat.

Digitized by Google

Schwieriger fällt die Einordnung des *Heart of Midlothian* Einerseits ist wenigstens der Eingang in dem eben charakterisierten Novellenstil (dessen Eigentümlichkeiten sich vielleicht bis in die Syntax hinein aktenmässig feststellen liessen) geschrieben, andrerseits geht der Gesamtumfang des Werkes über das Durchschnittsmass hinaus.

Dieser Widerspruch erklärt sich daraus, dass im Heart of Midlothian zwei ziemlich deutlich getrennte Partien zu unterscheiden sind. die sich nach Darstellungsart, Richtung des ästhetischen Interesses und durch die Verschiedenheit der Heldin von einander abheben.

Im Eingang ist die Heldin Effie Deans, ein unglückliches, durch einen dämonischen Abenteurer verführtes Mädchen, das infolge eines unglücklich verklausulirten Paragraphen trotz ihrer Unschuld wegen Kindesmordes zum Tode verurteilt wird; in der Fortführung ihrer Schwester Jeanie, die, Puritanerin, um der Wahrheit willen eine gewisse entlastende Aussage nicht hat machen können und nun nach London pilgert, um die Königin um Gnade anzurufen, wobei sie mancherlei Abenteuer besteht, schliesslich aber glücklich heimkehrt und an der Seite ihres treuen Liebhabers, des Predigers Butler, im idyllischen Glückszustande einer Landpfarre alt wird.

Dieser Wechsel der Hauptperson bedeutet aber auch eine vollständige Verschiebung des Interesses. Im Anfang ist es ein pathologisches, fast tragisches: ein halbschuldiges, aber höchst rührendes und Mitleid erweckendes Geschöpf wird zum Tode verurteilt, und die Tragik spitzt sich dadurch noch weiter zu, dass es ihre Schwester ist, die die entscheidende entlastende Aussage nicht machen kann. So tritt allerdings auch hier schon das Interesse an dem Gemütszustande Jeanies neben das an Effies Sckicksal; aber es ist ihm untergeordnet, und mit der Verurteilung Effies schliesst die Handlung eigentlich ab. Die Reise, die Jeanie unternimmt, um Effies Begnadigung zu erwirken, interessiert zunächst nur um Effies willen. Wird Effie gerettet oder nicht? Das ist die Frage, mit der man die ausziehende Jeanie begleitet.

Digitized by Google

Aber von dem Augenblicke, wo Jeanie die Vorbereitungen zur Reise trifft, tritt ihre Gestalt so mächtig hervor, dass sie fortan den Roman beherrscht und die Begnadigung Effies nicht mehr um dieser willen, sondern als Episode in Jeanies Leben interessirt. Ihre Schicksale auf der Reise und am Hofe werden mit grosser Behaglichkeit und Umständlichkeit dargestellt; ja, was das Entscheidende ist, die Erzählung bricht nicht mit der erreichten Begnadigung Effies ab, sondern beginnt nun, bei der Schilderung des häuslichen Glückes Jeanies, sich erst recht in die Breite zu entfalten. Die Tragödie löst sich in ein Idyll auf.

Nun aber der allermerkwürdigste Zug. Auch Effies Schicksal wird noch einmal aufgenommen und romanhaft ausgesponnen. Schon bei Jeanies Reise sind Effies Verführer, ein dämonischer Wüstling samt seiner wahnsinnigen Geliebten und deren verbrecherischer Mutter hervorgetreten, und durch diese Verflechtung mit fremden Lebensläufen hat die Effie-Handlung ihren novellistischen Charakter schon verloren; nun tauchen am Schlusse Effie und ihr Gemahl noch einmal im Lebenskreise Jeanies auf, ihr Kind wird wiedergefunden, freilich als Räuber und Mörder; so wird das Interesse denn vollends aus der engen, leidenschaftlich gepressten Stimmung des Anfangs hinausgeleitet. Nicht der Fehltritt mehr mit seinen unmittelbaren Folgen, d. h. ein Moment des Lebens, bildet den Gegenstand der Dichtung, sondern das ganze, durch diesen Fehltritt in seltsame Bahnen gelenkte Dasein. Man erwartet in der Verurteilung, oder in der leicht vorauszusehenden Begnadigung, einen Abschluss zu finden, dem ja leicht ein kurzer Bericht über das fernere Ergehen der Schwestern beizufügen gewesen wäre. Aber der Abschluss tritt nicht ein. Der Verführer heiratet Effie; sie wird Weltdame; höchst unerwünschter Weise wird das kleine, rührende und erschütternde Bild menschlichen Jammers zu einem grossen Lebensbilde erweitert. Dazu wird wird Jeanie die Heldin eines ganz neuen Romans.

So finden wir hier jenen beim Abbot hervorgehobenen Mangel an ästhetischer Reflexion bestätigt. Mit verschwenderischer Hand schüttet Scott seinen Reichtum an Gestalten aus, und gerade Effie und Jeanie gehören zum Grossartigsten

Digitized by Google

und Tiefsten, was er geschaffen hat. Aber es fehlt die künstlerische Selbstbeherrschung; die knappe Tragödie genügt ihm nicht, er strebt zum weitumfassenden Lebensbilde; deshalb geht, was er an Breite der Anschauung gewinnt, an Tiefe der Wirkung verloren. Dazu kommt der Mangel an Perspective: Jeanie, die im Hintergrund stehen sollte, tritt selbstherrlich hervor, die Hauptperson deckend; und so hinterlässt dieser Roman, in gewisser Hinsicht der grossartigste des Dichters, keinen ungetrübten, weil keinen ganz einheitlichen Eindruck.

Kenilworth, das dritte der drei genannten Werke, steht am andern Ende der Reihe. Ist die Braut, der Anlage wie der Ausführung nach, Novelle, Heart of Midlothian eine zum Roman erweiterte Novelle, so ist Kenilworth durchaus Roman und steht in seiner ganzen Art den andern grossen Romanen Scotts nahe. Schwierigkeit macht nur die Frage nach dem Helden. Man könnte an Tressilian denken, der sich im Charakter etwas an Scotts Heldentypus anschliesst, träte er nicht gar zu wenig hervor. So wird man wohl Amy Robsart als Heldin ansehen müssen, die ja in der That den Mittelpunkt der Handlung darstellt. Freilich ist sie mehr das Objekt als das Subjekt der Handlung: alles, was gethan wird, bezieht sich auf sie, nämlich auf ihre Anerkennung oder Nichtanerkennung als Gemahlin Lesters; sie ist durchaus der Spielball sich durchkreuzender Bestrebungen und fällt einer dieser tückischen Kabalen zum Opfer. Es ist der einzige Roman mit tragischem Ausgang, der aus Scotts Feder hervorgegangen ist, und so nimmt er in der That eine Sonderstellung unter seinen Werken ein.

Aus diesen Analysen geht hervor, dass die Helden und ihre Stellung in der Mehrzahl der Romane durchaus die oben theoretisch abgeleiteten Grundsätze bestätigen. Stets befindet sich ihre Stelle in der Mitte jenes grossen Weltstrudels, in dem sie denn auch weidlich umhergewirbelt werden, nie am sichern Rande, den sie erst nach langen Mühen erreichen: so folgt ihnen unser Auge auf ihren Irrfahrten, wir sehen die Welt in ihnen, durch sie. Auch jene allgemeine Blässe des Charakters

Digitized by Google

teilen sie durchaus; wohl sind einige durch bestimmte Neigungen und Eigenschaften (Abenteuerlust, Unbändigkeit) ausgezeichnet; doch selten gelangen sie über die Allgemeinheit des Typus hinaus. Alle bestimmt und einseitig gebildete Naturen, besonders historische Gestalten, finden wir stets im Hintergrunde. Endlich war zu konstatieren, wie stets und notwendig eine Schwäche in der Anlage der Handlung auch die Stellung des Helden ungünstig beeinflusst; kein Glied der Dichtung kann leiden, ohne dass das Herz in Mitleidenschaft gezogen wird.[1])

Kapitel IV.

Die dramatische und die malerische Tendenz.

Noch eine wichtige Eigentümlichkeit der Scottschen Darstellungsweise verdient eingehende Betrachtung: die Neigung zur Scenen- und Gruppenbildung.

Der Romandichter, im Gegensatz zum Dramatiker und Maler, nicht zur örtlichen und zeitlichen Konzentrierung gezwungen, ist nicht wie diese darauf angewiesen, eine Handlung in grossen, bedeutungsvollen Momenten zusammenzufassen, die räumlich und zeitlich streng von einander geschieden sind. Er kann eine Entwicklung wirklich als Entwicklung, d. h. eine Reihe kontinuierlicher Momente darstellen, zwischen denen nur äusserst geringe zeitliche und psychologische Zwischenräume liegen, aus deren Summierung erst sich ein merkbarer Fortschritt

1) Mit diesen Ausführungen stimmt durchaus überein, was R. H. Hutton in seiner Scottbiographie über Scotts Helden sagt (Kap. X, p. 106): „It is obviously true that Scott's heroes are mostly created for the sake of the facility they give in delineating the other characters, and not the other characters for the sake of the heroes. They are the imaginative neutral ground, as it were, on which opposing influences are brought to play; and what Scott best loved to paint was those who, whether by inheritance, by nature, or by choice, had become unique and characteristic types of one-sided feeling, not those who were merely in process of growth, and had not ranged themselves at all".

Digitized by Google

ergiebt. Jene müssen jeden Einzelzug zeitlich und örtlich so fest umrahmen, dass er zur Scene, zum Bilde wird; der Romandichter kann unmerklich eine Episode in die andere übergehen lassen und braucht örtliche und zeitliche Geschlossenheit nur dem Gesamtbild, nicht den Einzelscenen zu verleihen. Die eigentliche Darstellungsform des Dramatikers ist die sprunghafte, die des Epikers die ruhig fortschreitende, wobei zu bemerken ist, dass die Kunst des Dramatikers, als die strenger gebundene, eine Verwendung der eigentlich epischen Darstellungsform nahezu ausschliesst, während der freiere Epiker sehr wohl mit dem Dramatiker auf seinem eigenen Gebiete, nämlich der streng begrenzten und bedeutend bewegten Scene wetteifern kann. Wer sich den Unterschied an konkreten Beispielen versinnlichen will, der vergleiche etwa einmal die Führung der Handlung in „Lear" mit der in O. Ludwigs „Himmel und Erde" und im „Raskolnikow", Werken, die allerdings nach beiden Richtungen wohl das äusserste bezeichnen, was der Dramatiker an Sprunghaftigkeit, der Erzähler an Kontinuität wagen darf.

Nach dem, was oben über Scotts Abneigung oder Unfähigkeit zu genauerer psychologischer Analyse, über seine Neigung zu stark bewegten, situationsreichen Handlungen gesagt ist, lässt sich erwarten, dass er in der Erzählung nicht die kontinuierliche, eigentlich epische, sondern die von Höhepunkt zu Höhepunkt eilende, eigentlich dramatische Darstellungsform bevorzugen wird. In der That ist das Bedürfnis, Scenen zu bilden, bei ihm so stark, dass wir hierin sehr wesentliches Charakteristikum seiner Technik zu erblicken haben. Was die ersten Kapitel des „Waverley" so weit von allen seinen übrigen Produkten unterscheidet, dass man an der Identität des Autors irre werden könnte, ist nicht nur das psychologische Interesse an der Entwicklung des Helden, sondern auch — damit aufs engste zusammenhängend — die pragmatische Darstellungsweise.

Bezeichnend für diese Tendenz ist schon — um vom Äusserlichsten auszugehen — die häufige Verwendung des Wortes „scene". So Old Mort. XXII, p. 231: „The singular scene of which Morton now found himself an auditor and a

Digitized by Google

spectator". Guy Mannering XXXVI. p. 274: „The scene which it („the hebdomadal carousal") exhibited, and particularly the attitude of the counsellor himself, the principal figure therein, struck his two clients with amazement". Besonders oft in Ivanhoe. So Kap. X, 141: „We must now change the scene to the village of Ashby"; XXXVI, 439: „Rebecca (vor das Gericht geführt) gazed upon the scene, which we shall endeavour to describe in the next chapter"; XL, 497: „Two additional persons appeared on the scene"; XLIII, 524: „Our scene now returns to the exterior of the castle". Zieht man die Häufigkeit solcher Stellen in Betracht, so darf man wohl daraus schliessen, dass in der That „scene" für Scott eine prägnantere Bedeutung hat, als die landläufige und abgeschliffene, in der wir von dem „Schauplatz" eines Ereignisses sprechen.

Dreierlei macht im technischen Sinne das Wesen einer dramatischen Scene aus: ihre räumliche und zeitliche Gebundenheit und ihre Begrenzung und innere Gliederung durch das Auftreten von Personen. Beginnen wir unsere Betrachtung mit dem letzten Punkte.

Es ist bereits dargelegt worden, wie nachdrücklich Scott immer den Augenblick des ersten Auftretens einer Person hervorhebt. Solche Momente pflegen immer ein Angelpunkt seiner ganzen Darstellung zu sein. Der neue Ankömmling wird aufs genaueste beschrieben und zugleich nach Wesen, Stellung, Charakter und jeweiliger Stimmung geschildert; die Rolle, die er in den unmittelbar folgenden Ereignissen, ja im ganzen Roman zu spielen hat, wird hier vorgezeichnet. So sind denn diese Augenblicke des ersten Auftretens wie im Drama Momente der inhaltreichsten Spannung. Und zwar nicht nur für den Leser. Soll dieser, wie die Theorie des Romanes es fordert und Scotts Praxis es bestätigt, mit den Augen des Helden sehen, so muss vor allem dessen Aufmerksamkeit erregt werden und so werden neu auftretende Erscheinungen, weil sie sofort eine Stellungnahme der handelnden Personen herausfordern, direkt zum dramatisch wirkenden Agens. Das ist so sehr der Fall, dass der entscheidende Anstoss zu einer neuen Bewegung

Digitized by Google

fast durchweg von frisch auf die Bühne tretenden Gestalten ausgeht.

Sehr charakteristisch für diese Tendenz ist z B. folgende Stelle im dritten Kap. von Guy Mannering, p. 37: „At this moment the door opened and Meg Merrilies entered. Her appearance made Mannering start. She was full six feet high, wore a man's great-coat over the rest of her dress, had in her hand a goodly sloethorn cudgel, and in all points of equipment, except her petticoats, seemed rather masculine than feminine".

Diese Stelle ist deshalb so lehrreich, weil sie die verschiedenen Elemente Scottscher Technik in ihrer innigen und notwendigen Verbindung aufweist. Alle Vorgänge werden von dem Standpunkte aus dargestellt, von dem der Held sie sieht, neu in seinen Gesichtskreis tretende Gestalten in diesem Augenblicke aufgegriffen und festgehalten; und da sie meistens durch ihre romantischen, ungewöhnlichen, fesselnden, oft grotesken Erscheinungen das Erstaunen oder zum mindesten eine gespannte Aufmerksamkeit erregen, erhält dieser kurze Augenblick des Auftretens eine derartige Wichtigkeit, dass die durch ihn geschaffenen Gruppierungen meist die ganze Handlung beherrschen.

So wird Waverley IX. X die Einführung von Rose Bradwardine dadurch hervorgehoben, dass ihr ein neues Kapitel gewidmet wird: „Rose Bradwardine deserves better of her unworthy historian, than to be introduced at the end of a chapter". Vergl. hierzu die oben angeführte Ivanhoe-Stelle, ferner Waverley XVI, 109: „While they were on this topic, the door suddenly opened, and, ushered by Saunders Saunderson, a Highlander, fully armed and equipped, entered the apartment. Had it not been that Saunders acted the part of master of the ceremonies to this martial apparition, without appearing to deviate from his usual composure, and that neither Mr. Bradwardine nor Rose exhibited any emotion, Edward would certainly have thought the intrusion hostile. As it was, he started at the sight of what he had not yet happened to see, a mountaineer in his full national costume. The individual Gael was a stout, dark young man, of low stature, the ample

Digitized by Google

folds of whose plaid added to the appearance of strength which his person exhibited".

Mon. VIII. IX, 109. 110: „The monk was about to take his leave .. when a horseman, armed and accoutred, rode into the little court-yard which surrounded the Keep. .. Christie of the Clinthill, the horseman who now arrived at the little Tower of Glendearg, was one of the hopeful company of whom the poet complains, as was indicated by his „splent on spauld" (iron-plates on his shoulder), his rusted spurs, and his long lance. An iron skull-cap, none of the brightest, bore for distinction a sprig of the holly, which was Avenel's badge. A long two-edged straight sword, having a handle made of polished oak, hung down by his side. The meagre condition of his horse, and the wild and emaciated look of the rider, shewed their occupation could not be accounted an easy or a thriving one. He saluted Dame Glendinning with little courtesy, and the monk with less: for the growing disrespect to the religious orders had not failed to extend itself among a class of men of such disorderly habits, although it may be supposed they were tolerably indifferent alike to the new or the ancient doctrines".

Guy Mannering XI, 95 (Der Oberst tritt ins Gasthaus von Kippletringan). „His appearance, voice, and manner, produced an instantaneous effect in his favour. He was a handsome, tall, thin figure, dressed in black, as appeared when he laid aside his riding-coat; his age might be between forty and fifty; his cast of features was grave and interesting, and his air somewhat military. Every point of his appearance and address bespoke the gentleman. Long habit had given Mrs. Mac-Candlish an acute tact in ascertaining the quality of her visitors, and proportioning her reception accordingly ..... On the present occasion, she was low in her courtesy and profuse in her apologies". Sehr interessant ist auch die Einführung Donnerhugels in „Anne of Geierstein", interessant deshalb, weil man hier schon merkt, wie der Dichter sich ausgeschrieben hat und starr an altgewohnten Formen festhält. Man beachte, wie das Auftreten, ja schon die Ankündigung des Berners eine sofortige Stellungnahme der

Digitized by Google

vorhandenen Personen zur Folge hat. Anne of Geierstein III, 47: „A figure crossed on the outside of the large window which lighted the eating-hall, the sight of which seemed to occasion a lively sensation amongst such as observed it. ..... The annunciation seemed to give great pleasure to the younger part of the company, specially the sons of the Landamman; while the head of the family only said with a grave, calm voice — „Your kinsman is welcome, tell him so, and let him come hither". Two or three arose for this purpose. as if there had been a contention among them who should do the honours of the house to the new guest ..... This young gallant was instantly surrounded by the race of Biederman, among whom he appeared to be considered as the model upon which the Swiss youth ought to build themselves, and whose gait .... By two persons in the company, however, it seemed to Arthur Philipson, that this young man was received with less distinguished marks of regard than those with which he was hailed by the general voice of the youths present. Arnold Biederman himself was at least no way warm in welcoming the young Bernese ... It seemed also to the observant young Englishman that the new comer was received with marked coldness by the maiden . . ." Dass diese einzelnen Scenen, in die die Handlung durch das scharf markirte Auftreten neuer Personen zerlegt wird, zugleich eine kleine räumliche und zeitliche Einheit bilden müssen, ergiebt sich von selbst. Am frappantesten tritt uns diese Eigentümlichkeit in Ivanhoe entgegen. Die ganze Konzentrierung der Handlung in ihre Höhepunkte, die bei der Dramatisierung eines Romans die grössten technischen Schwierigkeiten zu bereiten pflegt, ist hier bereits geleistet. Rein technisch könnte Ivanhoe mit grösster Leichtigkeit in ein fünfaktiges Drama umgewandelt werden, dessen erster Akt in Rotherwood, der zweite auf dem Turnierplatz, der dritte bei den Outlaws, der vierte auf Schloss Torquilstone und der fünfte in Templestowe spielte; kaum eine wichtige Scene liegt ausserhalb dieser zeitlichen und räumlichen Grenzen. Doch bevor der Roman daraufhin einer genaueren Prüfung unterzogen wird, muss noch eine Bemerkung über die zeitliche Fixierung der Ereignisse eingeschaltet werden.

Digitized by Google

Für den Dramatiker ist jedes dargestellte Ereignis als ein einzelnes, noch nicht da gewesenes und nie wiederkehrendes, zeitlich und räumlich innerhalb einer gegebenen Handlung vollkommen bestimmt. Zustände, Stimmungen und Anlagen, aus denen eine Reihe gleich möglicher Handlungen hervorgehen können, fallen nicht in sein Bereich, und eine Scene kann wohl charakteristisch sein, aber nie typisch in dem Sinne, dass sie gestern vielleicht schon ähnlich da war und morgen sich ähnlich wiederholen wird. Was beim Dramatiker geschieht, kann nur heute geschehen; geschähe es gestern oder morgen, so wäre die Handlung nicht mehr seine Handlung, das Drama, wenn überhaupt noch eins, nicht mehr sein Drama. Der Epiker ist auch hier weit freier, da er ja nicht ein pathologisches und deshalb an einen Einzelfall gefesseltes, sondern ein kontemplatives, dem Weltlauf gewidmetes Interesse erregen will. Der Zufall darf für ihn Zufall bleiben; denn, durch welche Irrungen und Verwicklungen sich der Held seinen Weg bahnen mag, wenn er nur am Ziele ankommt, bleibt die Idee des Romans unberührt.[1]) In das Gebiet seiner Darstellung gehören deshalb auch die Zustände und Stimmungen, die als allgemeine Voraussetzung für eine Entwicklung überhaupt, nicht aber als Bedingung einer bestimmten Handlung aufzufassen sind. Die Vorgänge, die er schildert, brauchen nicht nur charakteristisch, sie können auch typisch sein, sich mehrfach in derselben Weise zugetragen haben und noch zutragen.

Hieraus geht nun Folgendes hervor: je mehr der Roman auf Psychologie und Sittenschilderung angelegt ist, desto öfter wird der Dichter zu der nur dem Epiker zukommenden Schilderung eines Zustandes als einer allgemeinen Vorbedingung greifen müssen; jemehr das Abenteuer in den Vordergrund tritt, desto energischer wird jede Stimmung gleich zu einer bestimmten Handlung in Beziehung gesetzt sein. Dort zeitliche Unbestimmtheit: ob gestern, ob morgen, was thut's? hier zeitliche Bindung an ein gegebenes Ereignis.

1) Vgl. Vischer, Ästh. III, 2, § 879, p. 1305: „Es ist allerdings ganz in der Ordnung, dass im Roman der Zufall als Rächer des lebendigen Menschen in der Prosa der Zustände eine besonders starke Rolle spielt".

Digitized by Google

Nach dem, was über Scotts Neigung zur Handlung, und zwar zur dramatisch-sinnlichen, andrerseits über seinen Mangel an Reflexion und Lyrik ausgeführt worden ist, kann es nicht zweifelhaft sein, welche Art der Darstellung ihm näher liegt. Nur Ein Roman nimmt wieder eine Sonderstellung ein; es braucht kaum gesagt zu werden, dass es Waverley ist. In der That ist die ganze Schilderung der seelischen Entwicklung Edwards, besonders der Ausbildung seines Phantasielebens, als kontinuirliche Darstellung gegeben, ohne dass sich eine Scene, zeitlich oder örtlich begrenzt, heraushöbe. Als Beispiel diene Abschn. 5 des vierten Kapitels (Castle-Building; man beobachte die verallgemeinernden zeitlichen Adverbien „often, frequently, at times, sometimes" etc. p. 31). Sobald die eigentliche Handlung einsetzt, wechselt natürlich der Stil; alles geschieht jetzt in einem bestimmten Augenblicke. Erst bei der schon erwähnten Darstellung seiner Charakterwandlung (LX, p. 390) tritt wieder die allgemeinere, zeitlose Schilderung ein („in many a winter walk", p. 390).

Wer Scott gelesen hat, weiss, wie selten sich solche Fälle in seinen späteren Werken finden (am ehesten noch in einem Roman wie Old Mortality), wieder ein Beweis, wie die Grundrichtung des Interesses die Darstellung bis in ihre grammatischen Eigenheiten hinein bedingt.

Der Form nach ähnlich, der Sache nach aber anders zu beurteilen, sind Fälle, in denen der Dichter historische oder kulturhistorische Erläuterungen giebt. Im allgemeinen verlegt er sie in die Einleitungen und Anmerkungen; doch werden nicht selten auch mitten in der Erzählung für Vorgänge und Charaktere, die dem Leser schwer verständlich sein würden, die historischen Grundlagen aufgewiesen. So Ivanhoe VI, 93 der Exkurs über die Lage der Juden u. s. w.

Solche Stellen sind natürlich im Tone wesentlich verschieden von den streng zur Romanhandlung gehörigen Scenen (man vergleiche z. B. die kurze historische Zwischenbemerkung über die schottischen Lanzknechte beim Auftreten des Christie of the Clinthill, Mon. IX, 109). Diese Verschiedenheit des Tones ist aber nicht wie bei den oben erwähnten Waverley-Stellen auf die Verschiedenheit zweier künstlerisch gleich möglicher

Digitized by Google

Darstellungsformen, sondern darauf zurückzuführen, dass solche historische Erläuterungen rein stoffliche Voraussetzungen enthalten, also überhaupt nichts Dichterisches sind und daher an der lebendigen Versinnlichung eines allgemeinen Zustandes, die der Roman zu erreichen sucht, nicht Anteil haben können. Es ist eine der Schwächen des historischen Romans, die aber in der Gattung liegt, dass sich der Dichter nicht unmittelbar auf die Anschauung des Lesers berufen kann, sondern erst künstlich die Basis einer möglichen Verständigung herstellen muss.

Das glänzendste Beispiel für die scenenbildende Tendenz bei Scott ist, wie bereits erwähnt, der Ivanhoe. Es sollen deshalb hier wenigstens die Eingangsscenen (Kap. I—V) eine eingehende Zergliederung erfahren.

Nach der historischen Orientirung (31 – 34) werden Gurth und Wamba in der üblichen Scottschen Weise eingeführt; ein sehr umständlich wiedergegebenes Gespräch zwischen ihnen liefert einen Teil der Exposition. (Scott liebt es, im Eingangskapitel eine lange Unterredung mit grösster Behaglichkeit auszuspinnen; man vergleiche Kenilworth und Fair Maid of Perth.) Auf dem Heimweg werden beide überholt von einer Kavalkade von zehn Männern; ihre Erscheinung (41—45 geschildert) erregt die Aufmerksamkeit des Narren wie des Schweinehirten: „The singular appearance of this cavalcade not only attracted the curiosity of Wamba, but excited even that of his less volatile companion". Das Gespräch des Templers und des Priors wird gleichfalls ausführlich mitgeteilt (45—53), so dass die Exposition in zwei dramatisch vollkommen darstellbaren Scenen gegeben ist, die durch einen nachdrücklich (Kapitelschluss!) markierten Einschnitt von einander getrennt und insofern kontrastiert sind, als die eine den sächsischen, die andere den normannischen Standpunkt kennzeichnet.

Noch charakteristischer ist die scenische Gliederung in den nun folgenden Auftritten ausgeführt. Seite 55—57 geben zunächst den Rahmen, in dem sie sich bewegen sollen, nämlich die grosse Halle in Cedrics Behausung. Die Beschreibung ist wieder sehr bezeichnend für die malerische und antiquarische Richtung der Phantasie des Dichters. Dabei nähern sich einige örtliche Bestimmungen fast den Bühnenanweisungen eines

Digitized by Google

dramatischen Scenars (p. 56): „For about one quarter of the length of the apartment, the floor was raised by a step, and this space, which was called the dais, was occupied only by the principal members of the family and visitors of distinction. For this purpose, a table richly covered with scarlet cloth was placed transversely across the platform, from the middle of which ran the longer and lower board, at which the domestics and inferior persons fed, down towards the bottom of the hall. The whole resembled the form of the letter T, or some of those ancient dinner-tables, which, arranged on the same principles, may be still seen in the antique Colleges of Oxford or Cambridge". Der in diesen Räumen spielende Akt zerfällt nun wieder in drei scharf getrennte Scenen, die streng mit den Kapiteln zusammenfallen. So enthält Kap. III eine einleitende Scene zwischen Cedric und dem Hausgesinde; in Kap. IV treten die Fremden, sowie Gurth und Wamba auf; rein durch die scenische Gegenüberstellung wird der das ganze Werk beherrschende Gegensatz zwischen Normannen und Sachsen zur Anschauung gebracht. Im fünften Kapitel wird der Jude eingeführt, der Pilger greift ins Gespräch ein, und die eigentliche Handlung wird angesponnen. So ist in diesen drei Kapiteln Alles, bis auf die Stelle, die die einzelnen Personen im Raume einzunehmen haben, nicht nur dramatisch empfunden, sondern geradezu bühnenmässig angeordnet.

Das Bestreben, den Roman in eine Reihe von Scenen zu zerlegen, ist bis jetzt lediglich aus einer Neigung zu dramatischem Aufbau abgeleitet worden. Nun sind aber die so erzielten Wirkungen nicht rein dramatischer Natur; es spielt vielmehr stets das schon mehrfach erwähnte malerische Interesse hinein. Es ist leicht einzusehen, wie beide Tendenzen natürlich zusammengehen. Die dramatische Scene, in ihrem Bedürfnis, sich räumlich zu umgrenzen und Leidenschaften und Charaktere in sinnlich anschaulichem Ausdruck vorzuführen und gegenüber zu stellen, leitet ja ohne weiteres zur malerischen Gruppierung hin, zumal bei Scott, wo die ganze innere Spannung in den Moment des Auftretens neuer Personen zusammengedrängt ist. Solche Augenblicke sind nun im höchsten Grade „fruchtbare" Momente; wird doch, wie oben ausgeführt, durch

Digitized by Google

die Gestalt und Kleidung der Personen meist ihr ganzes Wesen, durch ihre Gruppierung der Konflikt des Werkes angedeutet.

Nun bedarf aber der Begriff des Malerischen in seiner Anwendung auf die poetische Darstellung erst einer genaueren Bestimmung, um tragfähig zu werden.

An und für sich bedeutet er ja weiter nichts, als dass der Dichter in der Darstellung der Welt des Auges mit dem Maler wetteifert. Dieser Wetteifer kann sich doppelt bethätigen, einmal durch Streben nach den gleichen Wirkungen, zum andern durch Benutzung derselben Mittel.

Sucht der Dichter malerische Wirkungen durch seine eigenen, d. h. poetische Mittel zu erreichen, so steht ihm das Assoziationserweckungsvermögen der Sprache helfend zur Seite, kraft dessen er durch ein glückliches Wort oft ein Bild in lebendigster Gegenwart vor die Seele des Hörers hervorzaubern kann. Am leichtesten wird sich der Lyriker dieses Wechsels, den die Phantasie des Aufnehmenden einzulösen hat, bedienen; und so sind in der That Goethes Verse, etwa:

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne;
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne;
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

von höchster und kräftigster, dabei rein poetischer Bildwirkung.

Dem Dichter dagegen, der dem Maler in der Darstellung der sichtbaren Welt auch in Bezug auf seine Mittel nachstrebt, wird sich nicht damit begnügen, durch Andeutungen und assoziationsreiche Bezeichnungen die Phantasie des Lesers anzuregen, damit sie nun, freischaffend, ein Bild konstruiere; er komponirt vielmehr sein Bild, wie der Maler es thut, stellt Gestalten hin, deren Affekte sich in körperlicher Erscheinung ausdrücken, fügt sie zu Gruppen zusammen, deren Stellung durch Kontrast oder Bewegung bestimmt wird, giebt ihnen einen bedeutungsvollen Hintergrund, schliesst sie in einen beziehungsreichen Rahmen ein und giesst schliesslich noch eine

Digitized by Google

besondere Beleuchtung über sie aus, die die malerische Belebung erst vollständig macht. Dies letzte ist nun Scotts Fall. Die Scenen, die er vorführt, sind nicht nur anschaulich und pittoresk im gewöhnlichen Sinne; sie sind oft direkt gedacht als gemalte Bilder, ja als Gemälde im Stile eines bestimmten Meisters.

So Ivanhoe V, p. 76: „Had there been painters in theseo days capable to execute such an object, the Jew, as he bent his withered form, and expanded his chilled and trembling hands over the fire, would have formed no bad emblematical personification of the Winter season".

Ivanhoe XXII, p. 253: „Isaac's folded hands, his dishevelled hair and beard, his furred cloak and high cap, seen by the wiry and broken light, would have afforded a study for Rembrandt, had that celebrated painter existed ad that period".

Waverley VIII, p. 51: „It was one of those effects which a painter loves to represent".

Ant. XXII, p. 309: „Falling in a stream upon the chimney, the rays illuminated in the way that Rembrandt would have chosen, the features of the infortunate nobleman and those of the old sibyl". Ib. XXXI, p. 298: „In the inside of the cottage was a scene which our Wilkie alone could have painted, with that exquisite feeling of nature that characterizes his enchanting productions".

Guy Mannering VIII, p. 72: „The group would have been an excellent subject for the pencil of Calotte".

Woodstock II, p. 46: „The count wore a mourning cloak, over a dress of the same melancholy colour, cut in that picturesque form which Vandyke has rendered immortal".

Vergl. Mon. XXIV, p. 257 (Salvator Rosa). Heart of Midl. XI. (Rembrandt und Michelangelo).

Solche Stellen, die sich noch vermehren liessen, sind m. E. absolut beweiskräftig für die eigentümliche Richtung seiner künstlerischen Phantasie. Von diesem Gesichtspunkte aus erhält nun auch die schon oft betonte Tendenz, bei der Schilderung von Personen und Dingen vom Äusserlichen, Sichtbaren auszugehen, ihre letzte und entscheidende Bedeutung. Es steckt in dieser Tendenz nicht nur die allgemeine Grundrichtung jeder

Digitized by Google

dichterischen Gestaltungskraft aufs Konkrete, in der Sinnlichkeit Lebendige, sondern die stete Neigung, die mit Scotts Mangel an Lyrik und Reflexion eng verquickt ist und zugleich die Stärke und die Schwäche seiner Begabung bezeichnet: die Neigung, Charaktere und Ereignisse nicht psychologisch, sondern malerisch aufzufassen und zu vertiefen.

Zunächst noch eine Stelle, an der diese Richtung zu unzweideutigem Ausdruck gelangt: Abbot VIII, 79. „In this high strain of enthusiasm, Magdalen Graeme stood, raising her eyes through the factured roof of the vault, to the stars which now began to twinkle through the pale twilight, while the long gray tresses which hung down over her shoulders waved in the night-breeze. which the chasm and fractured windows admitted freely".

Von Scotts Darstellungsmitteln sind es nun zwei, die besonders auf eine malerische Auffassung zurückweisen: körperliche Kontrastwirkung und Lichteffekte.

Bei der Betrachtung des Ivanhoe ist schon darauf hingewiesen worden, wie die Komposition des Romans durch den Gegensatz der Völker bestimmt wird. Wie sehr in der Schilderung dieses Gegensatzes die Momente vorherrschen, in denen er, gewissermassen veräusserlicht, in Tracht, Haltung und häuslicher Umgebung zu Tage tritt, lässt sich schwer durch einzelne Belegstellen beweisen; es möge genügen, an die Einführung der Sachsen bei dem Festmahl des Prinzen zu erinnern (XIV, p. 182. 183): „Cedric and Athelstane were both dressed in the ancient Saxon garb, which, although not unhandsome in itself, and in the present instance composed of costly materials, was so remote in shape and appearance from that of the other guests, that Prince John took great credit to himself with Waldemar Fitzurse with for refraining from laughter at a sight which the fashion of the day rendered ridiculous. Yet, in the eye of sober judgment, the short close tunic and long mantle of the Saxons whas a more graceful, as well as a more convenient dress, than the garb of the Normans, whose undergarment was a long doublet, so loose as to resemble a shirt of waggoner's frock, covered by a cloak of scanty dimensions,

Digitized by Google

neither fit to defend the wearer from cold or from rain, and the only purpose of which appeared to be to display as much fur, embroidery, and jewellery work, as the ingenuity of the tailor could contrive to lay upon it". Ungemein lehrreich sind für diese Tendenz, Charakter und Stimmungsgegensätze zu körperlichen Kontrasten sich zuspitzen zu lassen, verschiedene Stellen des „Klosters." So würde der Konflikt zwischen dem Baron von Avenel und Warden (Kap. XXV, p. 268), wie er in einem Augenblicke des Stillstandes gleichsam durch eine Momentaufnahme fixirt wird, ohne weiteres aus der Beschreibung in Worten in eine Darstellung im Bilde sich umsetzen lassen. „The plain, and even coarse features of the zealous speaker were warmed at once and ennobled by the dignity of his enthusiasm; and the wild Baron, lawless as he was, and accustomed to spurn at the control whether of religious or moral law, felt, for the first time perhaps in his life, that he was under subjection to a mind superior to his own. He sat mute and suspended in his deliberations, hesitating betwixt anger and shame, yet borne down by the weight of the just rebuke thus boldly fulminated against him". Auch die Gegenüberstellung Wardens und Eustachs (Kap. XXXI), in denen sich der neue und der alte Glaube verkörpert, ist bemerkenswert. Das glänzendste Zeugnis aber findet sich Kap. VI, p. 91. Eustach wird vor den Abt geführt: „He was a thin, sharp-faced, slight-made little man, whose keen gray eyes seemed almost to look through the person to whom he addressed himself. His body was emaciated not only with the fasts, which he observed with rigid punctuality, but also by the active and unwearied exercise of his sharp and piercing intellect. He turned with conventual reference to the Lord Abbot; and as they stood together, it was scarce possible to see a more complete difference of form and expression. The good-natured rosy face and laughing eye of the Abbot, which even his present anxiety could not greatly ruffle, was a wonderful contrast to the thin pallid cheek and quick penetrating glance of the monk, in which an eager and keen spirit glanced through eyes to which it seemed to give supernatural lustre". Was

Digitized by Google

diese Stelle so lehrreich macht, sind besonders die von dem Dichter selbst gebrauchten Ausdrücke „difference of form and expression“ und „wonderful contrast“. (Vgl. auch das an ein bekanntes Bild Meissoniers gemahnende Zusammentreffen der Kavaliere und Rundköpfe in „Peveril of the Peak“, Kap. IV, p. 85–87).

Es ist naturgemäss, dass diese Eigentümlichkeit sich in den historischen Romanen stärker ausspricht als in den modernen. Doch fehlen auch hier ähnliche Stellen nicht. So Rob Roy VI, p. 112: „Dame Nature had rendered Rashleigh Osbaldi-tone a striking contrast in person and manner, and, as I afterwards learned, in temper and talents, to his brothers“.

In keinem Werke aber beherrscht das Bemühen um Kontrastwirkung so sehr die ganze Charakterschilderung wie im Quentin Durward. Wenn dieser Roman trotz der Blässe des Helden und der Eindruckslosigkeit der Liebesintrigue zu Scotts bedeutendsten gerechnet werden darf, so verdankt er diesen Vorzug vor allem der in ihrer Art geradezu meisterhaften Charakterzeichnung Ludwigs XI. und Karls des Kühnen. Grösseres ist dem Dichter auf diesem Gebiete kaum gelungen; was er geleistet hat, wird also seine Eigenart in schärfster Ausprägung hervortreten lassen. Scott entwirft die Charakteristik beider Monarchen in einem eigentlich ausserhalb des Romans stehenden, aber als grundlegende historische Exposition notwendigen Einleitungskapitel. Schon dadurch erhält diese Gegenüberstellung einen ungewöhnlichen Nachdruck. Dieser wird noch verstärkt durch die Bemerkung des Dichters, dieses einleitende Kapitel sei „necessary for comprehending the history of the individual whose adventures we are about to relate“; denn „the passions of the great, their quarrels and their reconciliations, involve the fortunes of all who approach them“. In der That ist ja das Geschick des Helden durchaus von diesen beiden Mächtigen und ihrer gegenseitigen Stellung abhängig. Der Charakteristik der beiden Fürsten im ersten Kapitel fehlt allerdings, da sie historisch, nicht dichterisch gehalten ist, zunächst das malerische Element; aber die Lieblingsneigung des Dichters verrät sich schon in dem aus Hamlet genommenen

Digitized by Google

Motto: „Look here upon this picture, and on this, The counterfeit presentment of two brothers"; und sobald die beiden sich handelnd gegenüberstehen wie in Kap. XXVI und den folgenden, da tritt mit der dramatischen Bewegung auch die malerische Gruppierung wieder in ihre Rechte. Man lese nur p. 384. 385, wie in dem Augenblick höchster Spannung Stellung und Haltung der Gegner und ihres Gefolges zu bildlich klarer, charakteristischer und übersichtlicher Wirkung konzentrirt werden.

Liesse sich nun das Streben nach sinnlicher Kontrastirung allenfalls aus dem Bedürfnis nach Anschaulichkeit überhaupt, das jeder Poesie und besonders der epischen innewohnt, und nicht aus besonderer Anlehnung an die Ausdruckmittel der Malerei ableiten, so deutet die häufige Verwendung von Lichteffekten um so bestimmter auf ein Richtung der Phantasie hin, der die eigentlich epischen Darstellungsformen nicht voll Genüge thun. So Waverley VIII, p. 57 bei der Beschreibung des Schlosses Tully-Veolan: „It was one of those effects which a painter loves to represent, and mingled well with the struggling light which found its way between the boughs of the shady arch that vaulted the broad green alley". Mon. XXIV, p. 257: „They looked, and saw, that the drawbridge which they had just crossed was again raised, and now interposed its planks betwixt the setting sun and the portal of the castle, deepening the gloom of the arch under which they stood".

Mon. XXVIII, p. 303: „Mysie's well-formed person, her flowing hair, and the outline of her features, shewed dimly, and yet to advantage, by the partial and feeble light which she held in her hand".

Ant. XXXII, p. 309: „Falling in a stream upon the chimney, the rays illuminated, in the way that Rembrandt would have chosen, the features of the unfortunate nobleman, and those of the old sibyl".

Old Mort. VI, 61. 62: „The little taper that stood beside him upon the old chest, which served the purpose of a table, threw a partial and imperfect light upon those stern and harsh features".

Digitized by Google

Von allen Eigenheiten des Dichters ist es diese Neigung zur malerisch-dramatischen Gruppierung, die seiner Darstellungsweise den unverkennbarsten Stempel aufdrückt und deshalb auch das beste Kriterium abgeben würde, um den Einfluss seiner Technik auf zeitgenössische Werke festzustellen.

Zusammenfassung.

Es ist im ersten Kapitel versucht worden, die Grundtendenz des Dichters zu charakterisieren, um so die ausgeprägte Sonderart des Weltbildes, das er entwirft, und die eigentümlichen Darstellungsformen, die durch das Bedürfnis der Mitteilung eines so gestalteten Inhalts erzeugt (Kap. II – IV), verstehen zu lernen. Sie mögen jetzt noch einmal in knappen Zügen vorgeführt werden.

Das Weltbild des Dichters ist ein stark nach aussen hin bewegtes, historisch und national gefärbtes. Die Wucht und Eindringlichkeit der Thatsachen, Handlungen und Scenen, die es enthält, ist nicht selten so gross, dass der Held sich, menschlich und poetisch, ihnen gegenüber nicht zu behaupten vermag. Psychologisch gegen die interessanteren Figuren willensmächtiger und bestimmender Persönlichkeiten vernachlässigt, dient er oft nur dazu, die Bekanntschaft dieser Gestalten zu vermitteln; und je grössere Kunst der Dichter aufgewendet hat, um ihn zu allen Personen und Vorgängen des Romans in Beziehung zu setzen, desto weniger tritt er als Mensch bedeutend hervor. Nur in wenigen Romanen, wie Waverley, Old Mortality, allenfalls im Abbot, kann er persönliche Teilnahme ernsterer Art anregen; nur in Ivanhoe wird er, trotz persönlicher Schwäche, durch die wunderbare Komposition autrecht erhalten; in den meisten andern Romanen (Typus: Quentin Durward), soweit sie nicht jener halb novellistischen Gruppe (Heart of Midlothian, Bride of Lammermoor, A Highland Widow, The

Digitized by Google

Two Drovers) angehören, ist der Held die blasseste und konventionellste sämtlicher auftretenden Persönlichkeiten.

Diese Schwäche ist nun aber nur die Kehrseite glänzender Vorzüge; was die Psychologie einbüsst, gewinnt die schildernde Darstellung. Dabei ist es bezeichnend, dass Scott unter Vernachlässigung der dem Roman besonders eignenden Charakterisierung von Personen und Zuständen durch kleine, zerstreute, zeitlich unbestimmte Einzelzüge alles Geschehende in gewisse Brennpunkte konzentriert. An diesen häuft sich dann der darzustellende Stoff derartig an, dass der Dichter, der ja auch das Gleichzeitige nur nach einander darzustellen vermag, zu jenen wohlbekannten, endlosen, stark retardierenden Schilderungen verleitet wird, die für seine Art so bezeichnend sind. Solche Sammelpunkte sind meist die Augenblicke nach dem Auftreten neuer Personen; und die Umsetzung des zeitlichen Nacheinander in ein räumliches Nebeinander führt dann oft zur Nachahmung der Kunstformen des Dramatikers und des Malers [1]) Gewahrt wird die spezifische Auffassungsform des Romans nur dadurch, dass die vorgeführten Tableaux doch meist als Spiegelbilder in der Seele des Helden aufglänzen, und eben der persönliche Anteil an den im Moment erstarrten Gruppen bald wieder Fluss und Leben in die Darstellung hineinführt.

Eine so von stets gleichbleibender Kraft getragene, in aller Ausführlichkeit niemals erlahmende Schilderungsweise wäre nun undenkbar ohne das patriarchalische Wohlwollen, mit dem der Dichter Stoff, Helden und Leser umfängt. Eben weil er so ausserordentlich objektiv gestaltet, darf er zuweilen einen väterlich bevormundenden Ton anschlagen, ohne befürchten

1) Wie ein Romandichter ganz anderen Schlages, mit dem doch Scott Charakterzüge genug gemeinsam hat, um in seinen Abweichungen fruchtbringend verglichen werden zu können, in ähnlichem Falle verfährt, dafür ist ein lehrreiches Beispiel die Schilderung des Schlosses Guse in Fontanes „Vor dem Sturm“ (Kap. XVIII—XX). Auch hier tritt eine neue Erscheinung in den Gesichtskreis; aber ihre Bedeutung wird nicht im Augenblick ihres Auftretens ausgeschöpft: die Lebensgeschichte der Gräfin, die Porträts ihrer sieben Freunde führen in die Atmosphäre ein, die an jenem Orte herrscht.

Digitized by Google

zu müssen, dass die Form darüber in Stücke geht. Aus diesem Ton erklären sich die mancherlei Eigenheiten, ja Launen der Erzählung, die Verweisung auf die Quellen, die Fiktion, der Erzählende sei kein Wissender, sondern ein Forscher, die Unterstreichung der Übergänge, die gelegentliche Ironisierung des Helden; Momente, die den Gesamteindruck wesentlich mitbestimmen.

Scott hat auf dem Gebiete des historischen Romans nicht nur in England Schule gemacht; man denke an Manzonis „Verlobte." Eine Untersuchung des Einflusses unseres Dichters auf seine Nachfolger in der inneren und äusseren Form der Darstellung wäre zweifellos eine reizvolle Aufgabe; vorliegende Arbeit hat ihren Zweck erfüllt, wenn sie einige Materialien dazu liefern kann.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

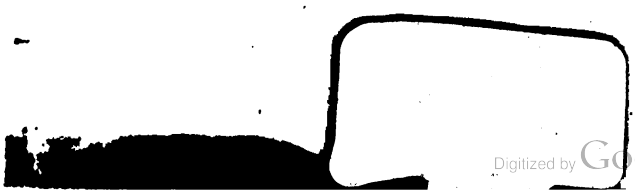
Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03965 7864

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03965 7864



Digitized by Google

Digitized by Google